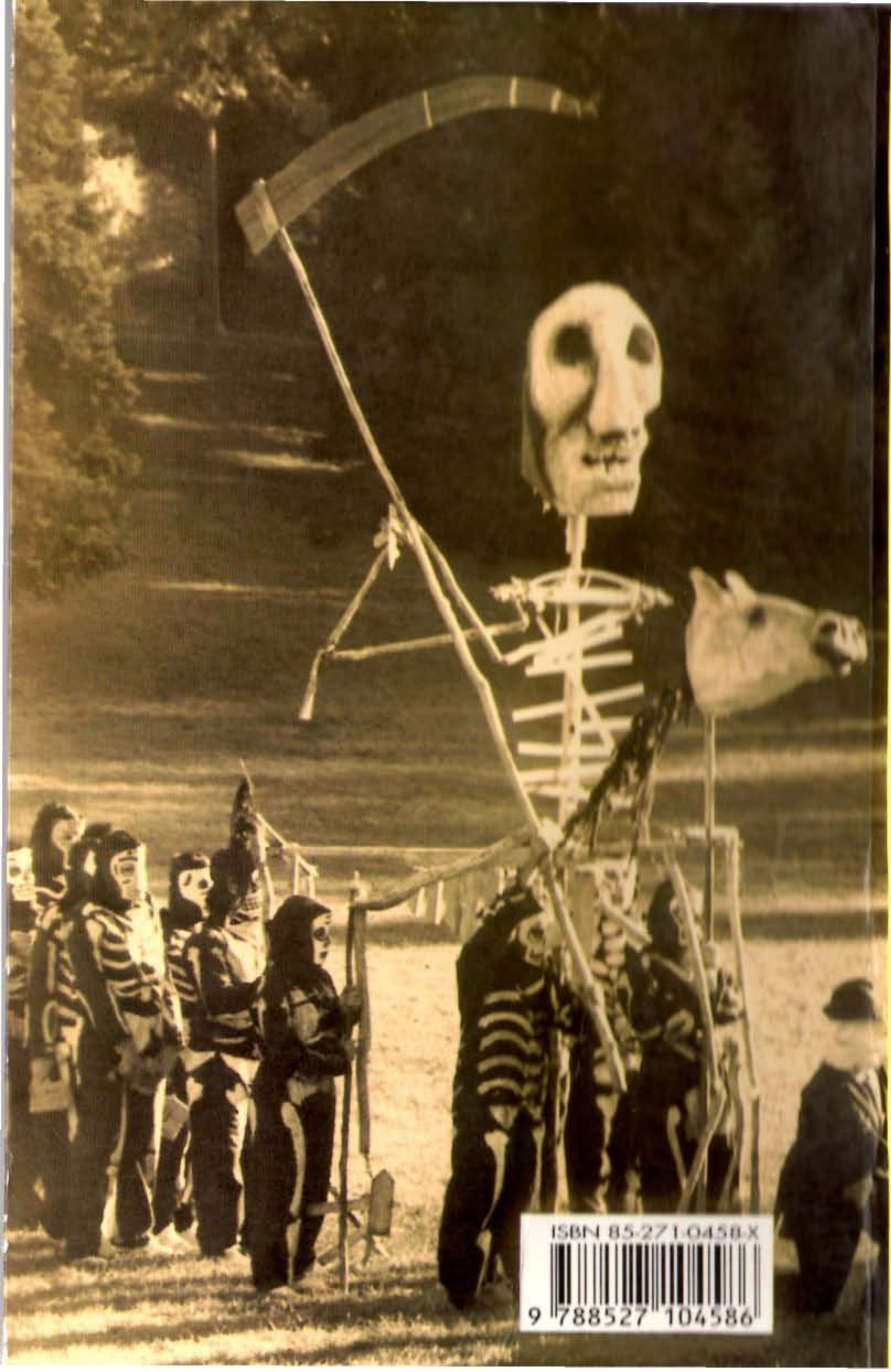
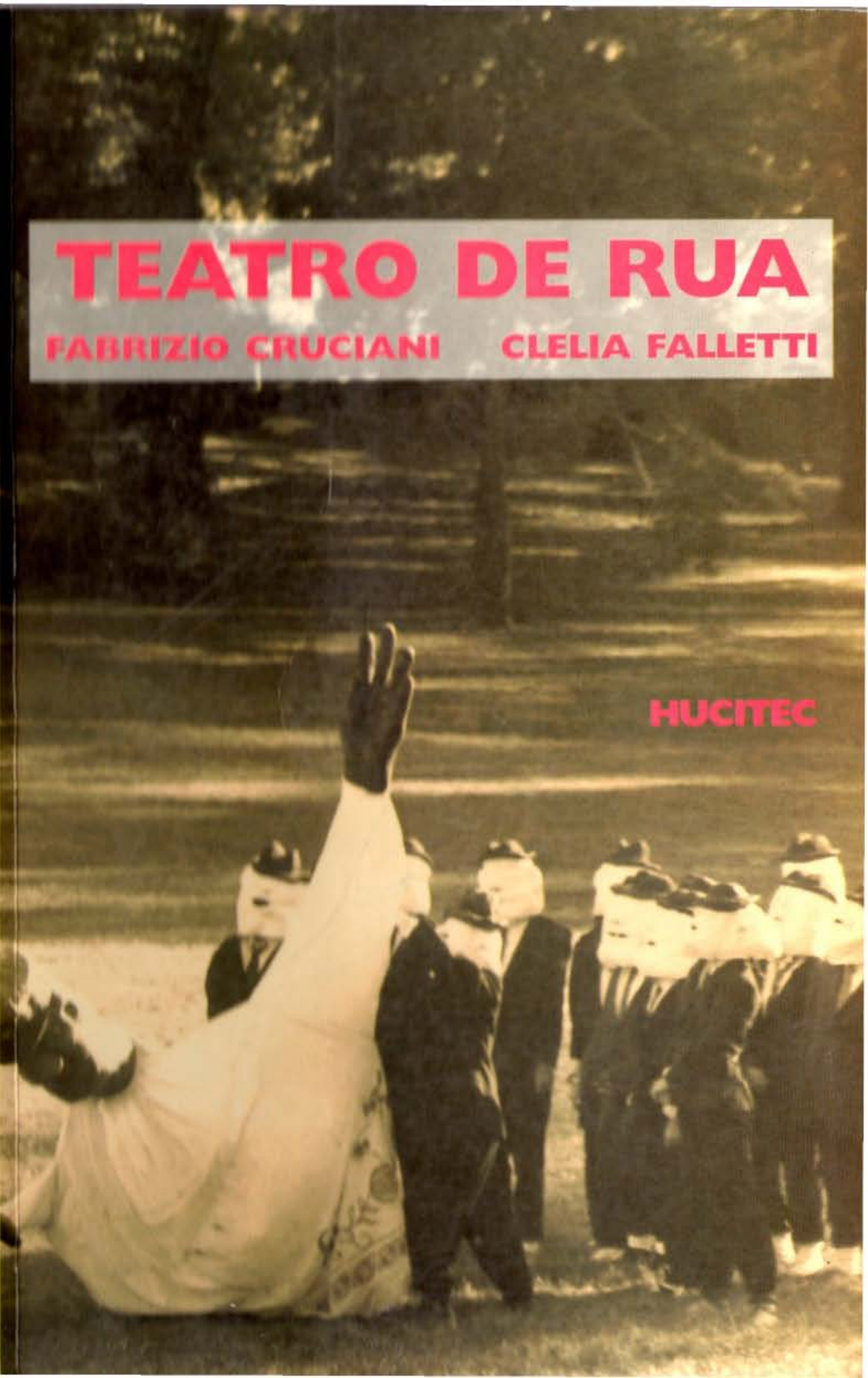


ISBN 85-271-0458-X
9 788527 104586

TEATRO DE RUA



TEATRO DE RUA

FABRIZIO CRUCIANI   CLELIA FALLETTI

HUCITEC

© Direitos de publicação e de tradução (da edição italiana *Promemoria del Teatro di Strada*, Edizioni Teatro Tascabile Bergamo e Teatro Telaio Brescia, 1989) reservados pela Editora Hucitec Ltda., Rua Gil Eanes, 713 - 04601 São Paulo, Brasil. Telefones: (011)240-9318, 542-0421 e 543-0653; vendas: (011)530-4532; fac-símile: (011)530-5938.

E-mail: *hucitec@mandic.com.br.*

ISBN 85-271.0458-X
Foi feito o Depósito Legal.

Editoração eletrônica: Ouripedes Gallene e Rafael Vitzel Corrêa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Sandra Regina Vitzel Domingues)

C 959 Cruciani, Fabrizio
Teatro de Rua / Fabrizio Cruciani, Clelia Falletti; tradução de Roberta Baarni; com o capítulo Teatro de Rua no Brasil de Fernando Peixoto. – São Paulo : Hucitec, 1999.

168 p. ; 21 cm. (teatro; 37)
ISBN 85-271-0458-X
Tradução de : Promemoria del Teatro di Strada

1. Teatro 2. Teatro de rua - Brasil I. Falletti, Clelia
II. Baarni, Roberta III. Peixoto, Fernando. Teatro de Rua no Brasil
IV. Título : Teatro de Rua V. Teatro de Rua no Brasil VI. Série.

CDD - 792
792.0981

Índice para catálogo sistemático:

1. Teatro de Rua 792
2. Teatro de Rua: Brasil 792.0981

SUMÁRIO

Prefácio 9

Reflexão sobre o teatro e seu espaço 11

Uma tradição irresolvida 19

A tradição de nosso século: perspectivas com exemplos 23

A tradição contemporânea: três modelos e duas situações 77
JULIAN BECK E O LIVING THEATRE 78
PETER SCHUMANN E O BREAD AND PUPPET THEATRE 91
EUGENIO BARBA E O ODIN TEATRET 102
ATELIÊ INTERNACIONAL DE BÉRGAMO, 1977 115
FESTIVAL INTERNACIONAL DE SANTARCANGELO, 1978 125

Uma tradição possível 139

Teatro de rua no Brasil, *Fernando Peixoto* 143

PREFÁCIO

NÃO POR ACASO um termo tão complexo como a palavra *teatro* tem um espessor semântico ao mesmo tempo tão denso e indefinido: teatro é um lugar físico, um espaço arquitetônico que se foi organizando de formas variadas no decorrer dos séculos; teatro também é a obra literária ainda à espera da sua encarnação em cena por meio da mediação de um diretor e de atores; teatro é enfim, plenamente, o produto artístico; aliás, em sentido rigoroso, apenas este último é teatro de forma tão pregnante que é possível se "fazer teatro" mesmo prescindindo das duas acepções antes lembradas.

Dando-se por descontada esta premissa, é patente a contradição determinada por dois grupos teatrais, o "Teatro Tascabile" de Bérgamo e o "Teatro Telaio" de Brescia, que se aventuram numa iniciativa editorial deste teor: um livro a respeito do teatro que contradiz cada um dos postulados acima citados.

Uma contribuição — e não um ensaio, esclarecemos desde já — acerca de um gênero, o teatro de rua, que certamente não é um gênero entendido no sentido tradicional com formas e estilemas codificados; sobre um fenômeno que leva até às extremas conseqüências a crise arquitetônica do teatro, que reinventa a cada vez seus espaços, para voltar aos primórdios, à parada, à pantomima eqüestre, à pompa; que se espalha para além do horizonte da palavra literária, renovando o gesto e dilatando a potencialidade do corpo e da voz.

Talvez neste conjunto de negações é que se justifique a necessidade deste livro e que se resolva a mais radical das contradições: ter a pretensão de fixar na página, que está fora do tempo, aquilo que por sua natureza — isto é, o evento teatral — tudo vive, e que se consome no presente; e que, à diferença da palavra escrita, extrai sua vitalidade deste seu morrer e renascer a cada apresentação. Uma necessidade, dizíamos, move este livro: a convicção, aliás já traduzida pelo Festival Internacional de Teatro, Música e Dança *Sonavan... le vie dintorno* que o teatro de rua, mais do que qualquer outra forma cênica, assemelha-se à vida, a ela adere, tem suas pulsações, esperanças e fadigas; que passa, através dos muros das ruas e das praças que se transformam em circo e arena e festa, o mesmo sopro de vida que anima as diárias vicissitudes humanas das quais foram testemunhas.

E, se é assim, o prezável estudo de Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti (uma "não história" e uma "não fundamentação teórica" do teatro de rua) merece a luz como os grafites de nossos ancestrais camunhos*: para testemunhar este microcosmo que é o teatro de rua que contém não biografias ilustres e um catálogo de espetáculos mais ou menos bem sucedidos, mas, primariamente, migalhas de vida, fragmentos, portanto, da história do Homem.

Teatro Telaio

---

* Camunhos são os antigos habitantes pré-romanos do vale Valcamônica, n.d.t.

REFLEXÃO SOBRE O TEATRO E SEU ESPAÇO

RENZO VESCOVI

"De como toda minha vida
tenha me levado a este ponto:
o teatro *de rua*" (Julian Beck)

"NUNCA pensaram o quanto é arquitetonicamente estúpido o teatro italiano?

"Comecemos pela sala, a 'casa' (*house*). Um nome tolo para fileiras após fileiras de assentos regularmente dispostos, pequenos objetos de cena que os espectadores alugam por umas poucas horas. Não há nada, aqui, da liberdade de disposição de uma casa onde as pessoas vivem, e podem deslocar os móveis à sua volta, do jeito que bem desejarem. A maioria dos lugares na "casa" não são apropriados para ver e para ouvir.

"As primeiras fileiras são tão próximas dos atores que eles, em seu esforço para se projetarem até o fundo e no alto das galerias, cospem à sua volta toda; as poltronas laterais dão uma visão do palco típica de barracão dos espelhos deformantes, tudo levado fora de proporção. Os assentos atrás da orquestra, sob o balcão, são claustrofóbicos e, além disso, um verdadeiro crime acústico; a visão dos galinheiros faz o palco parecer um circo das pulgas. Apenas uns poucos lugares da platéia, mezanino e primeiro balcão oferecem algo como uma agradável visão da cena. Mas não é surpresa. O teatro italiano foi originariamente formado para remarcar as diferenças de classes e de censo. Queria mostrar que havia lugares realmente bons, lugares médios, feios e horrorosos.

"Quando as pessoas chegam atrasadas ou vão-se embora antes, pisam nossos pés, desfilam a bunda na nossa cara e perturbam fileiras inteiras de espectadores. Não há como ajeitarmos o corpo, estirá-lo ou esticar os braços.

"Durante o intervalo todos voam para o *foyer* a engolir comida, beber, fumar, papear. O intervalo representa o único momento humano. Até mesmo para, naturalmente, ver quem está ali, o que sem dúvida é uma das maiores e mais antigas alegrias do teatro. Não somente para olhar ou procurar pessoas famosas, mas para olhar entre a multidão, ver quem saiu conosco nesta noite. É impossível fazer estas observações na platéia tenebrosa, que nos obriga a nos concentrarmos diretamente à nossa frente — como na igreja ou na escola — sobre um espetáculo que, no fundo, é possível que não nos interesse minimamente." (Richard Schechner, 1973, reeditado recentemente em *Performative Circumstances: From the Avant Garde to Ramlila*, Calcutá, 1983, p. 80-1).

TEMOS realmente certeza de que investir dinheiro em palcos de cimento, fileiras de assentos pregados e galinheiros variadamente restaurados seja a melhor maneira de dar nova vida a uma realidade que parece ter esgotado seu curso?

Talvez o veio profundo não estancou minimamente, mas, pelas mesmas leis que guiaram as correntes nos séculos, o fio está "simplesmente", como noutras vezes, trocando de leito.

Claro, a mais óbvia ilustração do vocábulo "teatro" ainda sugere um palco no qual uma ou várias pessoas, diante do público reunido para a ocasião, dizem uns para os outros, de forma convenientemente expressiva, palavras ou frases de um preexistente texto literário decorado.

A noção parece hoje tão imediata e evidente que talvez valha a pena recordar como, na realidade, este significado abrange apenas de forma parcial, aliás bastante limitada — quer no espaço quer no tempo, como também na própria realidade social — aquilo que durante séculos e em todos os cantos da terra costumou-se indicar com a mesma palavra, *teatro*, justamente.

O que hoje geralmente se entende com este termo, na verdade limita-se a dois ou três séculos de prática essencialmente européia, em conformidade com uma certa evolução da história cultural daquele continente; mas o teatro possui uma tradição, um território, e um contexto social muito mais antigos e abrangentes.

Como as outras artes ele tem o direito de percorrer seu caminho antecedendo ou encalçando, ou naturalmente acompanhando, as tortuosidades do evento humano. Parece, no entanto, que um duplo fenômeno *sui generis* condicionou a trajetória do teatro em modo peculiar: as características de recepção e os meios físicos específicos ligados à sua atuação.

Filha de seu filho

Todas as outras artes (igualmente, mesmo que de modo teórico, a música) podem — ou até mesmo devem — ter interlocutores individuais: o teatro acontece, ao contrário, na presença de um *público* e, como sabemos, não é passível de uma análise para além das atuações isoladas e momentâneas de que consiste. Na obra traduzida em alguma realidade física (*Os Lusíadas*, a *Gioconda*, o *Partenon*, *Aleksandr Niévski*, *La Traviata*) o artefato artístico permanece imutável; a mudança realiza-se somente por parte do receptor (leitor ou visitante ou ouvinte ou espectador: de época ou talvez contexto sociocultural diferente do "previsto" ou claro para o autor) sem *feedback* material — é o que nos interessa neste raciocínio — acerca da obra acabada e inalterável (salientando isso não para sugerir uma absurda independência da obra para com seu público, mas para sublinhar a forte dessemelhança que regula, no que concerne este aspecto, a fisiologia das artes cênicas).

O ato teatral consuma-se, ao contrário, diante dos espectadores e nutre-se materialmente de sua resposta imediata.

Num casual engarrafamento histórico-geográfico a resposta condicionante do "público" tornou-se tão encorpada e rígida a ponto de se transformar, arrogantemente, numa perversão inédita: a petrificação. O edifício teatral.

Àquela altura a relação prosseguiu com uma espécie de monstruosa homogeneidade: a cena de pedra sustentou o condicionamento sociológico do público (com as diversificações arquitetônico-estruturais recordadas por Schechner) petrificando mesmo a dramaturgia: que se tornou, assim, filha de seu próprio filho, o edifício teatral, tornando-se estéril, num círculo vicioso. Daqui os patéticos pedidos por "novas dramaturgias" reduzidas a novos textos a serem revociferados nestas *estúpidas estruturas:* uma terapia não apropriada, praticada à base da alimentação forçada e da circulação artificial, com grande desperdício de dinheiro público e de técnicas de *marketing* importadas de outras atividades.

Quem continua restaurando e mesmo fabricando palcos italianos, até com palcos de cimento imperecível troca, por preguiça, o meio com o fim: para alcançar o específico teatral do século XIX aquela sala era, talvez, ou até certamente, o melhor meio.

Mas agora, transformada a sociedade — abertas novas realidades para o entretenimento, a cultura, o tempo livre e o seu sentido, parcialmente remexido o contexto social — mudou o específico.

O específico da dramaturgia clássica residia essencialmente no texto: mas hoje os textos estão mais disponíveis para a leitura, publicados e resumidos nos jornais, ilustrados pelas fotonovelas e quadrinhos, transformados em seriados de rádio e de TV: o alto-falante-ator (assim definia-o o velho ator italiano Memo Benassi), com suas entonações microfônicas igualadas às milhares que crepitam ou grasnam a todo o momento em nossos ouvidos, detém então apenas uma função acessória mais bem cumprida em circunstâncias mais favoráveis. "Não gosto do ator Carmelo Bene", dizia distraidamente o diretor Gabriele Lavia, numa entrevista para um jornal, "ao ouvi-lo tem-se a impressão de ouvir o rádio...": como contrastá-lo se alguém (os mais pobres) só consegue ver deste ator, da distante galeria dos teatros à italiana *(the stage looks like a flea circus)*, uma manchinha branca? De qualquer forma, qual é a vantagem de se ir ao teatro para ouvi-lo: não é melhor conseguir ver seu corpo ou mesmo seu rosto (com algum primeiro plano) pela TV? Um microfone vale outro, a voz não difere, então...

O específico teatral hoje é bem diferente: deve ser analisado melhor, naturalmente, mas a formulação famosa que o indicava na *fisicidade* do ator, em seu verdadeiro corpo e em sua verdadeira voz, demonstra-se cada vez mais exata à proporção que tecnologia e consumismo englobam espaços cada vez maiores da vida social e individual.

Mas para desfrutar desta fisicidade os espaços devem *poder* ser diferentes: por exemplo mais limitados ou concentrados, ou sem invencíveis empecilhos estruturais como cadeiras encavilhadas ou palcos de cimento acima do nível da platéia: o verdadeiro teatro de hoje será um espaço-recipiente que protege das intempéries e do barulho.

Quanto trabalho há, para os arquitetos conscientes, nesta simplicidade!

A dramaturgia do espaço ao público

Na verdade, porém, o raciocínio óbvio da arrogância da pedra talvez deva ser levado adiante.

Por mais discreto que seja um recipiente; e mesmo que equipado com espaços dramaturgicamente afinados à potencialidade de cada evento específico, seu aparecimento não toca um problema ulterior, que é o do público. Neste ponto a consideração é certamente mais difícil e talvez mesmo, ou ainda, ligeiramente equívoca (a abordagem que aqui se propõe ressente de uma parcialidade deformante, a do ponto de vista do homem de teatro).

Um de seus aspectos mais evidentes deriva do sentimento talvez primário do artista de teatro, a intolerância contra ter de confiar a garrafa ao mar: não à escuridão da providencialidade poética (o espírito sopra onde bem quiser, claro), mas à luz anônima dos *néons* com polidas multidões, desmotivadas ou inconscientes, arrastadas à assinatura[*] por intermédio das promoções de *marketing*.

Se é legítimo imaginar o resgate do poeta graças ao isolado leitor jogado no mais sombrio cárcere do outro lado do mundo, como protestava apaixonadamente Camus, seria legítimo imaginar algo equivalente para o livro acondicionado com bombons-brinde?

Afinal, toda a revolução artística (sintoma da insuficiência do *status* preexistente) implicou uma transformação consciente do público: Dante escrevia na língua vulgar das mulheres do povo, Manzoni vende seu romance em fascículos ilustrados: porque a lição de Sada Yacco, tão admirada por Meyerhold, foi a de não ter-se perdido procurando entoações sinonímicas para suas falas, e sim a de tê-las *dançado*, conquistando os espectadores.

Quero dizer que um elemento teoricamente estranho à obra, ou como que adjacente e, por assim dizer, colateral a esta, acaba na realidade sendo absorvido por seu coração e a colocar-se como uma característica ulterior (e essencial) da obra em si.

Em momentos de urgência não se pode ser excessivamente escrupuloso, e, como dizem os franceses, para se fazer a omelete, é preciso quebrar os ovos.

O que é preciso quebrar, aqui, são as barreirras que dividem hoje, no teatro, seus diversos públicos especializados: o espectador de vanguarda não vai assistir a um ator conhecido e clássico como Giulio Bosetti, e vice-versa.

Para tentar arrancar desta afirmação o curioso sabor de bizarrice gratuita, é preciso ter a paciência de passar por algumas considerações elementares: hoje, para irmos ao teatro, é necessário fazê-lo deliberadamente e para tanto é preciso pertencer a um determinado censo cultural, sob cujo nível não há nem mesmo os pressupostos técnicos. É preciso termos uma certa escolaridade, sabermos reconhecer a gráfica dos cartazes entre as propagandas murais, lermos os jornais e a página de espetáculos, as modalidades das reservas e assim por diante. Abaixo desse nível ficamos automaticamente excluídos dos teatros porque — deixando-se de lado a falta de necessidade (induzida) — não temos a possibilidade material de ir até lá.

---

[*] Na Itália, a maior parte do público freqüenta os teatros "estáveis" fazendo assinaturas para as temporadas, n.d.t.

Pode-se observar, naturalmente, que aquela camada de excluídos está geralmente tolhida de muito mais do que o teatro e que portanto, se o problema existe, é um problema de história e de sociopolítica, e não de teatro.

Talvez, e aliás com certeza, especialmente se por teatro nos referirmos à definição corrente referida. Mas, para nos limitarmos ao negligenciável tema de que nos ocupamos, do mesmo modo que é difícil afirmar se seria o solado a gastar a calçada ou a calçada a gastar o solado, para dar sentido e conclusão operativa a esta metade do discurso, fortalece-se a citada intolerância do teatro-texto e da prática cênica do teatro oficial. E se os teatros, com a dureza da pedra e seus poleiros distantes, nos obrigam a ler em voz alta algum Oscar clássico para a platéia dos bombons, uma das soluções é, certamente, sair deles.

Assim nasceu o *teatro de rua*, e das especiais características topográficas de seu nascimento extraiu alguns de seus traços e de seus desdobramentos. Na rua, cruzamento obrigatório da comunidade, encontram-se passando o público conhecedor e os que estão abaixo do nível: donas-de-casas e contadores, adolescentes e avós, leitores de ensaios e analfabetos. Podem parar ou ir embora (nenhuma nota promissória de assinatura os ata psicologicamente à poltrona). No caso do espetáculo itinerante, ao qual propriamente nos referimos, podem seguir ou abandonar a representação, soberanos das próprias decisões mais sinceras. E aqui, talvez pela primeira vez, largas camadas do gueto da poltrona das TVS privadas terão um encontro com o fenômeno "teatral": atores tocam dos campanários, outros chocam-se sobre as pernas de paus, outros passam em cortejo de banda sob as janelas abertas, saem correndo de repente, seguidos em disparada pelos espectadores, acolhem Julietas populares (ou entrevêem sofisticadas Eleonoras) aos balcões.

O QUE SE entende por novo espaço teatral poderia agora talvez ser intuído, como por outro lado bem compreensíveis são as perplexidades ou as resistências ou até mesmo as firmes oposições que esta prática parece, legitimamente, desencadear. E só para começar: quanta rudeza e atrapalhação nestes primeiros ensaios imaturos! As *pessoas de bom gosto*, como Leopardi chamava os leitores florentinos muito decepcionados com *Os noivos*, acham que seus limites estéticos são insuperáveis. Os críticos, por sua vez, evitam meticulosamente (na Itália: com raríssimas exceções) escrever acerca dos espetáculos de rua e os mais benévolos toleram o fenômeno com picos de impaciência (a senhora Cirio, por exemplo, que é crítica de teatro, sugeriu inopinadamente que se serrassem as pernas-de-pau). Outros sorriram com prazer à proposta: a bem da verdade, certos exemplos para além dos Alpes e para além do mar (o *Bread and Puppet*) poderiam conferir alguma legitimidade a essas extravagâncias, mas não será esta pobre andorinhazinha a gerar a primavera.

O fenômeno parece conter, no entanto, todas as características necessárias (ainda, certamente, insuficientes) próprias das legítimas revoluções. A motivação estética inicial (intolerância para com as esgotadas práticas teatrais oficiais e seu embolorado enxoval sociológico) que se alarga em atenção histórico-social: massas de marginalizados da cultura alcançáveis com este meio!, o dinheiro público das subvenções investido realmente em prol de toda uma comunidade! O desejo abstrato ou caprichoso de uma nova dramaturgia aqui encontra um banco de prova e uma oferta concreta.

Tratam-se de temas novos (o público misturado os dita universais como a poesia, não deformados ou banalizados pela "média" conhecida do público destinatário); criam-se novas e indispensáveis técnicas teatrais e novos atores para um novo público. A nova forma mostra-se já tão rica a ponto de abrir espaço para ulteriores e diferentes desdobramentos, uma espécie de coação em criar que engloba novos, inimaginados territórios. Ausculta-se assim o ritmo circadiano, acompanham-se assim as horas do dia (a suspensão do crepúsculo, o passar da noite em madrugada...), redescoberta a cena discreta da Natureza, suas luzes e seus sons: afinam-se e fundem-se os limites entre paisagem natural e urbana, música e prosa, teatro e dança.

Há, além disso, um ulterior argumento, acessório, percebo-o, mas talvez não totalmente desprezível e certamente concedido aqui em remate, em que me veio: no fundo, escrevia Schechner pouco acima, o espetáculo pode não me interessar nem um pouco. *O que há de mais bonito no teatro*, sustentava já em sua época Baudelaire, *são os lustres*: mas vamos tentar sair dele e, em caso de necessidade, no mínimo voltaremos a ver as estrelas.

UMA TRADIÇÃO IRRESOLVIDA

Se olharmos para a extensão, cronológica e geográfica, dos eventos que se assinalam sob a locução "história do teatro", tem-se a surpresa de perceber o quanto é limitada a seção pertinente ao edifício teatral como lugar específico, projetado e aparelhado para os espetáculos. Teatro faz-se nos mercados, nas feiras, nos paços, nos espaços de congregação da comunidade; faz-se nas igrejas, nos lugares de culto, nos adros das igrejas; nas praças, nas ruas, nos quintais, nos jardins públicos; etc. Aos locais das representações substitui-se (e nunca totalmente) o específico espaço do teatro somente em algumas seções (cronológicas e culturais) da história das civilizações. Existiu um "gênero" de espetáculo, como a entrada triunfal, que fazia da cidade teatro; existiram, desde sempre e em todo o lugar, os espetáculos ligados à multidão dos mercados.

Entre entretenimento e rito, arte e festa, o teatro de rua tem uma longa e complexa história pessoal. E também não é uma tradição do teatro, não, ao menos, na consciência da cultura: pertence ao fazer, e também não pertence à reflexão cognoscitiva.

"Teatro de rua" é um termo que pode abarcar coisas bastante diversificadas. Pode-se pensar no teatro como o conhecemos nas salas, apenas reconstituído ao ar livre; pode-se pensar no espetáculo itinerante, que é verdadeiro somente quando é verdadeiro, quando entretém as pessoas para dali tirar seu sustento; ou no espetáculo mais ou menos espontâneo como podemos ver hoje no Beaubourg ou nas estações de metrô de Nova York ou Paris; ou ainda nas multíplices artes do circo; ou nos espetáculos que poderíamos definir de difusão ou contágio nas festas. Até chegarmos aos *happenings* e às *representações*. Preferimos retomá-lo em sentido estreito e falar somente daquele teatro que nasce como teatro e se organiza pelas ruas: deixaremos de lado, portanto, as muitas artes de espetáculo de mercado de um lado; bem como, do outro, o simples levar ao ar livre a forma de teatro de sala (para esclarecer por meio de um exemplo: mesmo o *Orghast*, de Peter Brook que foi teatro ao ar livre, ao passo que o *Orlando Furioso* de Luca Ronconi foi teatro de rua). É um teatro que tem seus módulos representativos. Se tomarmos, por exemplo, um módulo entre os mais relevantes, a parada, nela distinguiremos modalidades de representação e de espetáculo (representativas e espetaculares) diversas: a mais difusa é, sem dúvida, a da procissão, escondida pela seqüência ordenada das imagens e das ações; pode-se também organizar como espetáculo por etapas, no qual se passa de um lugar para o outro, onde se pára a fim de realizar a ação do espetáculo; pode também ser de não-envolvimento mas de ataque ou infiltração, com uma estratégia militar, na qual os atores contrapõem-se aos espectadores. Há portanto uma dramaturgia, há técnicas de representação, há uso do espaço: há uma linguagem teatral. Em nosso século, ademais, introduz-se no teatro de rua com especial força, o "teatro que sai para a rua", física e metaforicamente, que se constitui como aventura e viagem, experiência que se abre para o risco do imprevisto e do desconhecido, que tem algo a dizer para um público que o é não por necessidades pretextuais e que se pode certamente procurar satisfazer sem se aviltar (como escrevia Jacques Copeau a um jovem grupo flamengo em 1927, que, tendo abandonando o teatro oficial e evitado o teatro de arte, tinha escolhido a rua). Ou seja, o teatro de rua não como um transferência para o exterior dos modos e das pessoas do teatro, e sim como uma diferente situação do teatro.

Nesta impostação do problema podem aparecer eventualmente, aqui e acolá, com certeza, as mitologias da originalidade, da espontaneidade ou do "popular"; mas é mais útil ver, em positivo, a pesquisa que nasce do teatro para encontrar um sentido e expressar valores, para se portar em situações cultural e socialmente menos mediadas. Recuperar para o teatro aquele fascínio que Sklovski identifica no acrobata: pode até mesmo cair.

Mas a reflexão acerca do teatro, a consciência cultural que dele se tem, e até mesmo a do ofício, afastou o teatro de rua – como um "teatro menor" (com um julgamento de sabor oitocentista). Misturando numa única inferioridade todos os modos e os níveis do teatro na

> "Deixar o teatro *para ir aonde?*" À igreja? alguns curiosos nos seguiriam. Não os crentes. À fábrica? Ao palácio dos novos-ricos? À casa do povo? À praça pública? Pouco importa o lugar desde que os que aí se juntam tenham a necessidade de nos ouvir, e que nós tenhamos algo a lhes dizer ou a lhes mostrar, e desde que este lugar seja animado pela força da vida dramática que está em nós. Se não sabemos para onde ir, vamos para a rua. Que nós tenhamos a coragem de mostrar que nossa arte não tem asilo, que não conhecemos mais nossa razão de ser e não sabemos mais de quem esperá-la. *Para a aventura* até que não tivermos encontrado, para aí fincarmos nossa barraca, o lugar do qual poderemos dizer: aqui está nosso deus e nosso país".
>
> (Jacques Copeau, *Nota para uma conferência em Amsterdã*, 21 de janeiro de 1922. In *Appels*, Paris, Gallimard, 1974, p. 274.)

rua. Assim o teatro de rua aflora de vez em quando na história da cultura teatral ou se confunde, de algum modo enobrecendo-se, com a teatralização da cidade. É portanto uma tradição, claro, porque continua e se amplia; irresolvida, porém, porque afastada na separação. Mas que os homens de teatro reencontram toda a vez que se medem com o sentido de suas escolhas por meio do teatro.

A TRADIÇÃO DE NOSSO SÉCULO: PERSPECTIVAS COM EXEMPLOS

VAMOS PARA O teatro com costume indiferente: o edifício nos é familiar, entramos na sala mais ou menos acolhedora e luxuosa, nos sentamos confortavelmente e aguardamos o momento em que vai abrir-se o pano de boca. Parece um modo "natural" de se ir ao teatro e naturalmente é, ao contrário, um modo acrítico e autoritário, ideologizado e redutivo. Desde o fim do século passado a vanguarda teatral reagiu contra este teatro do costume; assim como a sociedade civil comprometida na fundação e conservação dos valores.

Em nome da arte teatral, em nosso século o teatro saiu dos teatros; a fim de que o teatro pudesse ser algo mais do que apenas teatro, por isso a história do teatro do século XX se desenvolve apenas parcialmente nas salas teatrais.

Com os primórdios de nosso século o sentido e a função do teatro mudam profundamente. Tudo o que antes se concentrava na articulada unidade do teatro será, em seguida, cumprido e disperso por meio de uma variada multiplicidade de meios de comunicação que conquistam para si próprios linguagens específicas e modos de recepção (o cinema antes dos outros): e o teatro reinventa a si próprio. Inicia-se uma fase de grande força centrípeta, na qual o teatro abre suas fronteiras e as estende para imitir os mais diversos modos expressivos, nos quais os homens de teatro procuram, fora dele, quer formas, quer situações, quer sentidos.

Pode-se, no século XX, traçar uma história de espetáculos e teatros não teatrais que vão sendo experimentados em diferentes formas de teatro ao ar livre; e uma história de homens de teatro que se colocam

1859. AS FESTAS DE SCHILLER. UMA LITURGIA DE UNIDADE NACIONAL NO CENTENÁRIO DO NASCIMENTO

As festas shillerianas desenvolveram-se em nível local: cada cidade organizou as próprias manifestações. [...]

A festa iniciava-se costumeiramente com cortejos, uso que já se tornara norma, e às vezes eles eram alegrados por carros alegóricos sobre os temas das tragédias de Schiller, trazendo vários grupos com os símbolos de seus ofícios. As bandeiras eram de pragmática e todos os que participavam do cortejo tinham de exibir o mesmo emblema; em Lípsia, por exemplo, todos levavam a verga de Mercúrio na qual estava empoleirado um mocho, símbolo da arte e do comércio. À noite davam-se desfiles à luz de archotes e pelas colinas em volta acendiam-se fogueiras. De hábito o desfile terminava na praça do mercado, onde se davam discursos e brindava-se a Schiller e à nação alemã. Por vezes as cidades preparavam encenações de efeito peculiar, possibilitadas pelas características urbanísticas: Munique, por exemplo, serviu-se da *Feldherrnhalle*, situada no final da Ludwigstrasse, a alameda projetada por Klenze para os cortejos; um cortejo à luz das tochas de cerca de quinhentos estudantes encerrou-se diante do monumento, cujo pórtico era decorado por um busto de Schiller circundado pelos coros masculinos da cidade, que iniciaram seu canto no momento em que o cortejo estava chegando. Depois os estudantes seguiram para outra praça, onde cantaram hinos estudantis e amontoaram seus archotes até transformá-los numa grande fogueira. O uso a que foram destinadas nesta ocasião a Ludwigstrasse (projetada para os cortejos reais) e a *Feldherrnhalle* foi retomado cerca de setenta anos depois, quando os nazistas adotaram encenação idêntica para comemorar seus mortos no golpe de Hitler, em 1923.

Além dos cortejos e dos discursos, as festas shillerianas também eram alegradas por representações simbólicas (*Transparente*) e por *tableaux-vivants*. Frankfurt, entre as várias cidades que se poderia citar, constitui exemplo típico em razão da encenação ali realizada de enorme simbolização da Alemanha coroando Schiller com ramos de louro e tendo aos pés as representações das várias tribos germânicas. O teatro municipal encenou *tableaux-vivants* inspirados nas tragédias de Schiller, que sempre terminavam com a apoteose do poeta, que ascendia ao céu para ser coroado por seus predecessores, de Lívio a Shakespeare. No teatro o tema nacional devia ceder lugar às artes, mas nas representações ao ar livre sempre estava presente: Schiller e a Alemanha foram orgulhosamente unidos.

(de G.L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse*, Bolonha, Il Mulino, 1975, p. 99-100).

numa situação que lhes é estranha, tendencialmente em relação mais do que com um público, com as pessoas e a vida, inserindo-se e transformando a situação do dia-a-dia.

Encontramos o teatro entre as ruínas dos anfiteatros e diante das igrejas, nas praças e no campo, nos bosques e nas ruas; o próprio edifício do teatro já não é o monumento da cidade e sim a "casa dos atores".

Mais de uma vez Erwin Piscator contou suas experiências durante a Primeira Guerra Mundial: de quando, em 1915, encontrou-se no meio dos horrores das trincheiras, entre mortos e granadas. Ao receber a ordem de entrincheirar-se procura cavar como os outros, mas não consegue fazer penetrar a pá na terra; e para o oficial que o agride e lhe pergunta qual era sua profissão civil responde: ator. A companhia inteira explodiu numa risada — não parecia uma profissão real, era farsesca, ridícula, vexaminosa; não respondia ao mundo presente. Depois conseguiu "emboscar-se" e participou do "Teatro do front"; era normal, explica, o teatro dos soldados para os soldados, mas indica a loucura de uma época que usa o teatro como a cachaça.

A guerra de 1915, a Primeira Guerra Mundial, a guerra da mobilização total, não acabou com a paz. O grande drama dos "Últimos dias da humanidade" desenrolou-se na própria vida e aqueles dias são os primeiros de um mundo acostumado à guerra sem fim, que começa com a paz; escreve-o Karl Kraus em sua epopéia em forma de drama, um grande quadro da guerra que é o quadro do século XX. A história, e a história do teatro, fala dos eventos no presente ou no passado; o teatro na história, como a ficção, o jogo e a narração, conhece apenas o imperfeito, a ação que se desenrola e continua.

A Primeira Guerra Gundial é o eixo central e oculto do século que acabou de passar, o século XIX: um período de guerras, revoluções, contra-revoluções; de violências, mal-estar, contradições acossantes e céleres. Mesmo para falar dos teatros na morte do Teatro, é preciso perceber bem claramente as mutações antropológicas que esta guerra revelou e agravou sem piedade e sem pudores: os amigos "declarados" inimigos, as impotências do indivíduo isolado na máquina social, a hipoestatização não somente dos valores mas até mesmo de sua formação, a expropriação do mundo, a precariedade e a separatividade

1914. OS TEATROS DA VIZINHANÇA EM LONDRES NA OPINIÃO DE UM SOVIÉTICO

A parte noroeste de Londres termina com uma cidade-jardim claramente distinta das limítrofes ruas urbanas. Pequenas casas isoladas são cercadas por jardins e canteiros, as ruas arborizadas formam curvas caprichosas, as calçadas são, pela metade, cultivadas com grama, moitas, arbustos de rosas e canteiros de flores. No centro deste aglomerado há os edifícios públicos — um clube, as escolas, a igreja. [...] Vêm morar aqui intelectuais, pequenos funcionários, professores, pintores, jornalistas, operários especializados. O estabelecimento tem interesses comuns que unem os moradores entre si; graças ao princípio cooperativista a aos interesses comuns da administração autônoma, da gestão, da iluminação, no subúrbio reina uma atmosfera de camaradagem que nenhum outro aglomerado urbano jamais conheceu.

Justamente neste subúrbio londrino tive as mais intensas experiências teatrais. No subúrbio de Hampstead vigora o costume (se o subúrbio não fosse tão jovem poder-se-ia se dizer: um antigo costume) de encenar todo o ano um espetáculo ao ar livre. É um grande evento e os preparativos requerem muito tempo e trabalho.

Princípio fundamental dessa manifestação é que o maior número possível de moradores do lugar participe dos preparativos, e sobretudo que a organização toda seja sustentada pelo subúrbio contando apenas com suas próprias forças.

O enredo é quase sempre extraído de uma antiga lenda popular inglesa, o texto dramático é adaptado pelos escritores locais. As peças musicais são escritas por compositores ou por simples músicos amadores que residem no subúrbio, e quase em toda a casinha costura-se animadamente para os figurinos.

Entre os moradores também são escolhidos quer os atores para os papéis principais quer os figurantes, os bailarinos e bailarinas, o coro e a orquestra. Os tipógrafos que moram lá preparam cartazes e filipetas, os fotógrafos tiram fotos de todas as cenas e preparam postais para venda. Por várias semanas os trabalhos de preparo da manifestação tornam-se o foco do interesse dos moradores. Não há um sequer que deixe de fazer, de algum modo, seu dever para o sucesso da manifestação. Ninguém se considera autorizado a ficar de fora. O padre do lugar assume de bom-tom o papel do bispo no drama e o velho arquiteto representa com paixão o de um duque. Mães com bebês no colo ensaiam exaustivamente as cenas em que é apresentada a multidão variegada da cidade medieval. Crianças, adultos, estudantes e idosos — todos participam do alegre trabalho para criar esta manifestação. Até trezentas pessoas, ou seja, oito por cento da população, exibem-se na qualidade de atores. Então no fim, quando tudo já está ensaiado, os números musicais estão prontos e as danças encenadas, os figurinos confeccionados — chega o dia da representação.

O drama é apresentado num gramado, às margens do bosque. Um semicírculo verde, íngreme na direção do bosque, fechado à volta por outro semicírculo: os bancos de madeira. A maioria dos espectadores toma lugar na grama, ao lado dos bancos. O bosque serve de fundo e de bastidores, atrás dos quais desaparecem os personagens que representam. Do bosque sai a procissão, do bosque desponta a horrível cabeça de dragão que cospe fogo e fumaça, e do bosque sai, correndo em direção à cena, o alegre bando de palhaços e bufões.

física e moral, psicológica e ideológica. É o século em que "tradicional" torna-se adjetivo negativo e "conservador" significa reacionário e inimigo do novo e do moderno; em que tender aos extremos, na vida e na arte, é utopia e imanência do presente. Em que fazer teatro é agir uma comunicação, justificá-la e finalizá-la num contexto de que o teatro não fornece o sentido; em que falar de teatro é usar as palavras de transformação do homem e/ou da sociedade.

De 1917 é o *Ocaso do Ocidente*, de Spengler, de 1918 é *O Espírito da Utopia*, de Ernst Bloch — de 1918 é o segundo prefácio de *La musique et la mise en scène*, de Appia, com sua "catedral do porvir". O espectro da guerra, que vagueia pelos teatros e pelas culturas teatrais do século XX, é também a exageração que nasce da necessidade de significar e fundar valores. Mas as razões do social e da cultura não são de imediato a razão do teatro. Quando a guerra e a luta são reais, o ofício e a arte da ficção são usados como retórica ou propaganda ou evasão; mas, na nudez e crueldade do dia-a-dia, dizer "sou ator" torna-se ridículo e anti-social — tanto ou mais do que ser poeta. A situação desesperadora do homem de teatro nos anos 20 (e talvez durante o século todo) está em seu não-poder se reconhecer no teatro, tal como a expressa Harold Clurman reevocando, em *The Fervent Years*, as motivações incongruentes a anômalas da existência do *Group Theatre*, comunidade teatral sem fins lucrativos, nos E.U.A.: "Não posso viver sem teatro, mas não posso viver com o teatro. O teatro atribui a si altíssimas qualidades, pretende uma nobre linhagem, mas não é mais do que um bordel?".

> O drama que vi neste lugar [junho de 1914] era uma variante da lenda de São Jorge; como todos sabem S. Jorge é o patrono da Inglaterra.
>
> Um dragão terrificante tinha-se instalado no reino do rei. [...]
>
> O drama foi apresentado sem cenografia. Apenas algumas instalações foram colocadas em dois pontos, ali onde os bancos se juntavam na beira do bosque: representavam umas torres. Antes de todo o ato dois jovens passavam diante do público trazendo um cartaz no qual estava escrito: "praça da cidade", ou então "atrás da porta do castelo" ou ainda "uma força maligna". E então os espectadores não viam diante de si a verde muralha das árvores e sim os grandes bastiões da fortaleza ou as estreitas ruelas da cidade medieval ou mesmo os rochedos das montanhas cobertas pela vegetação.
>
> [...]
>
> Nesta representação a multidão representava o papel mais importante. Uma vez era o vivaz vaivém do mercado onde os bufões faziam seus jogos e onde se desenvolviam seus combates burlescos, de outra vez era um multidão colhida pelo terror que se precipitava em direção ao bosque num ritmo endiabrado e despropositado. Depois novamente viam-se as danças desenfreadas e as festas despreocupadas das cidades felizes ou mesmo uma procissão fúnebre que seguia adiante com ritmo grave e doloroso. Esta lenta procissão atrás do féretro da morta impressionava enormemente. O coro cantava à meia voz, as chamas das velas tremulavam ao vento e se apagavam; solene, o incenso subia dos pequenos incensórios, o velho sacerdote caminhava com passo alquebrado diante da procissão, as palavras de adeus do duque soavam angustiadas.
>
> Muitos outros momentos ficaram fortemente gravados em minha memória. Um grupo de bufões divertidos, vestidos de galos e galinhas executou uma dança desenfreada diante da multidão da cidade. Os bufões, os palhaços, não puderam segurar-se e começaram eles também a dançar e fazer palhaçadas e, para grande felicidade da multidão de jovens que os cercava, fizeram um estrondo enorme com os guizos. Bem no meio dessa alegria desenfreada cai a notícia do misterioso desaparecimento do sucessor ao trono ducal, a multidão se dispersa tomada pelo pânico, entre lamentações.
>
> São Jorge aparece, sobre seu cavalo branco — a atenção dos espectadores foi retesada até o máximo limite. São Jorge desce do cavalo e com sua espada na mão vai até o profundo do bosque, ali onde muge o terrível dragão. Não são somente as crianças a seguir com inquietude e angústia o êxito desse duelo ocultado pela fumaça. E, no final, novamente se vê, entre a fumaça, a figura de São Jorge:
>
> Aproxima-se cambaleando, cai de joelhos e anuncia a vitória. E de todo lugar, de todos os pontos, homens felizes correm para fora do bosque. Gritos de felicidade, prantos, tumulto, canto de agradecimento. O país está livre do mal. São Jorge parte a galope, e atrás dele a multidão com cantos e gritos de saudação. [...]
>
> As encenações de Hampstead não são minimamente, na Inglaterra, um fenômeno isolado. Todo ano, em diversas cidades e centros residenciais, encenam-se análogas representações em ocasiões históricas ou solenes para o lugar, cujo tema principal é histórico, representações das quais não tomam parte atores profissionais e sim os residentes da cidade. Como em Hampstead, em outros lugares os moradores preparam sozinhos a "peça" e a música, arranjam figurinos, representam todos os papéis; em breve: criam coletivamente todo o espetáculo teatral.
>
> (de P. M. Kerzencev, *Il teatro creativo*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 37-41).

As microssociedades à parte dos homens de teatro foram violentadas, interrompidas ou instrumentalizadas pelas sociedades da guerra; contudo, dessa forma o teatro foi consagrado como arte "útil", de comunicação, de agregação, de divertimento, em formas domesticadas, funcionais e subalternas ao trauma social. O teatro extremo numa situação social exasperada levou à luz a expropriação que, no século XX, a sociedade e a cultura fizeram da sociedade teatral. O teatro para modificar o homem e o teatro para construir uma sociedade diferente são as razões que a cultura do teatro elaborou para justificar o fazer teatro no século XX: o teatro é instrumento, meio enaltecedor para se ver a mudança e orientá-la, entre sublimações e entusiasmos; o teatro é manipulação dos espectadores, da propaganda à celebração ou mesmo à encenação da atenção do público. O teatro da cultura e o teatro da sociedade afastam e degradam, na ordem e no poder do discurso, o teatro do teatro.

O teatro reduzido à sua função ou justificação social, como requer o longo alvoroço social da Europa entre o fim do século XIX e a Segunda Grande Guerra, é o teatro das vanguardas e de pesquisa, é, acima de tudo, o teatro que se realiza fora do teatro, que sustenta os teatros de agitação, que justifica os teatros do futuro e a recusa do teatro; é o espetáculo no espaço e no tempo social. A história mais evidente sobre isso, mais incisiva e decisiva, é a história perversa da "socialização" da ação, da representação de uma liturgia capaz de criar emotividade e persuasão, da busca de uma comunidade; o fingimento

1916. UM *PAGEANT* AMERICANO

No ano de 1916 a Yale University organizou uma celebração para o bicentenário de sua atividade. Dessa manifestação participaram sete mil estudantes e moradores de Yale. A metade dos participantes eram mulheres e crianças. Seiscentas pessoas formavam a orquestra e o coro. Não consegui assistir a essa representação; dela, no entanto, escreveu *Outlook:*

"Um *pageant* ao ar livre e com um grande número de participantes tem seus limites precisos e possibilidades peculiares. Não é um drama, é, antes de mais nada, um panorama, um espetáculo, um episódio dramático, cheio de movimento. Do ponto de vista dramático se podem repreender alguns pontos fracos do *pageant*. Falta-lhe a homogeneidade e a harmoniosa construção dramática. Não há um texto escrito para a representação. As poucas palavras que são ditas poderiam mesmo ser omitidas, sem o menor prejuízo para o efeito.

"Durante a representação este ou aquele intérprete arranca um aplauso entusiasta mais por causa de uma postura graciosa do corpo, por um belo gesto, do que por uma interpretação de um personagem ou de um sentimento. Será inesquecível o gracioso e ágil indígena que leva à sua tribo a notícia da aproximação dos brancos (o papel era interpretado por um conhecido atleta da Universidade de Yale); impressão da mesma força deixaram talvez os movimentos grandiosos e solenes e as poses pitorescas dos intérpretes que representavam a "Paz". Acima de tudo, porém, gravaram-se na memória as movimentadas massas variegadas de homens dos trajes maravilhosos, de que a arena estava repleta. Estas massas moviam-se ritmicamente, entrelaçavam-se, agrupavam-se em círculo, separavam-se — em ordem harmoniosa governada por um preciso ritmo unitário.

"O caráter democrático desse espetáculo encontrava expressão também no fato de os próprios intérpretes terem aprontado seus figurinos, cujos modelos e cores deviam ser aprovados pelos organizadores da festa.

"Durante os ensaios desta multidão de sete mil pessoas a cidadezinha havia-se transformado numa espécie de circo medieval. Por todo lado pelas ruas vagueavam puritanos, peles-vermelhas, belas mulheres da época primitiva, estudantes em trajes brancos, colonos de camisas vermelhas, etc.; era evidente que os intérpretes eram não somente parte do espetáculo mas ao mesmo tempo parte da multidão dos espectadores; forneciam diversão, mas se divertiam eles próprios. Sem dúvida cada um deles preferiria ser um dos índios berrantes ou das crianças que jogavam bola, do que o presidente da República ou Washington.

"Trinta mil espectadores seguiram o desdobramento do espetáculo. No final as vozes dos atores uniram-se às da multidão, formada por milhares de espectadores, no harmonioso canto geral do hino do amor e da esperança. Assim acabou o *pageant*. O espetáculo consistia numa série de cenas históricas e simbólicas. As primeiras cenas apresentavam a fundação de New Haven, o tratado com os peles-vermelhas e episódios da vida dos colonos. Seguiam-se quadros sobre a criação da Universidade, da luta revolucionária da independência, da visita de Washington a New Haven, do choque entre estudantes e bombeiros nos primórdios do

do teatro é conduzido de volta à metáfora e ao símbolo, à cerimônia e à liturgia, à revelação de verdades essenciais e absolutas. O ritual torna-se espetáculo (ou procura-se como tal) nas ficções simbólicas e nas variedades das ações, na concretização do sonho de resgate das origens sacras e da necessidade de comunidade que está na base das mais elevadas experiências de refundação do teatro do século XX, de Craig a Appia, de Fuchs a Reinhardt, de Stanislavski a Copeau. Mas faz-se espetáculo nas ações e reuniões sociais, com êxitos perversos cujo horror fez esquecer com excessiva facilidade suas razões e seu fascínio.

JÁ COPEAU, no *Théâtre Populaire*, indicava Hitler e as encenações nazistas; e Goebbels elevava a espetáculo as formas da propaganda: em seu ministério Rainer Schlösser foi, por algum tempo, responsável pelo setor teatral, e orientou a política teatral decididamente em direção a formas cultuais.

A 10 de maio de 1933, na praça do Teatro da Ópera de Berlim, teve lugar uma exaltante e exaltada representação, que não é possível lembrar sem ficarmos paralisados de horror pelo fascínio e pela potência espetacular que revela. Teve enorme repercussão na imprensa e foi apresentada em outras cidades.

Caída a noite, às 10 horas, desfilou na praça um cortejo de estudantes com uma banda musical das divisões de assalto; depois, levando tochas numa sugestiva passeata de archotes, chegou outro grande cortejo de estudantes nos trajes de gala de suas corporações. A multidão na praça era imensa. No centro estava armada uma grande pira e os bombeiros atearam fogo. Chegaram os caminhões e nove século XIX, episódios da guerra civil, etc. Particularmente bem-sucedidos foram os três entreatos que separavam os principais episódios históricos: a migração alegórica das artes e das ciências do velho para o novo mundo, a alegoria da guerra a da paz e a alegoria da guerra civil na metade do século XIX.

"De um desses entreatos participaram mil alunos em trajes verdes e violeta: com movimentos dos braços e dos corpos as crianças representavam o mar; o segundo foi interessante pelo agrupamento e o efeito pictórico dos atores; no terceiro as danças rítmicas concordes produziram um quadro magnífico".

Representações bastante próximas, por seu caráter, aos *pageants*, podem ser vistas freqüentemente na Suíça. Nestes espetáculos populares que tratam mormente argumentos essencialmente históricos, colaboram os habitantes da região em questão, sem distinção de classe. Aqui são criados um estilo próprio e interessantes métodos cênicos próprios.

Na literatura teatral da Europa ocidental podem ser encontrados muitos exemplos de representações que correspondem aproximadamente aos acima descritos.

Caráter parecido tinha a representação ao ar livre encenada recentemente por Jacques Dalcroze sobre o lago de Genebra, as representações de Pottecher sobre os vosgos a reconstituição dos antigos mistérios em Mônaco, etc. A este gênero pertencem também os mistérios religiosos, inacessíveis aos estrangeiros, que os Dukhobortzi encenam no Cáucaso.

(de Kerzencev, *Il teatro creativo*, cit., p. 43-4)

1920. UM ESPETÁCULO DE MASSA SOVIÉTICO

No mesmo ano Petersburgo produziu para o jubileu da Revolução de Outubro um espetáculo de massa: *A Tomada do Palácio de Inverno*.

Desta vez decidiu-se erguer não um, e sim vários palcos. Os espectadores foram acomodados na ex-Praça Alexandre, entre o Palácio de Inverno e o Estado-Maior-Geral. Ao lado do Estado-Maior foram erigidos dois terraços, cada um com trinta metros de comprimento; o da direita era branco, o da esquerda vermelho (tanto no que dizia respeito à coloração quanto à iluminação). Entre os dois terraços uma ponte, onde igualmente se desdobravam cenas particulares: choques entre brancos e vermelhos. A ação da segunda parte do espetáculo tinha lugar principalmente na própria praça e depois se deslocava para o Palácio de Inverno. O público tinha simplesmente de se virar para ter à frente o novo lugar da ação.

Cada uma das cinqüenta janelas do segundo andar do Palácio de Inverno mostrava este ou aquele momento da luta entre os personagens. A luz saltitante nas janelas simbolizava a luta mortal do agonizante governo provisório.

O espetáculo juntava em si numerosas técnicas teatrais. Sobre o palco dos brancos a ação desenvolvia-se à moda de uma comédia, sobre o palco dos vermelhos na forma de um drama heróico.

Guiava o inteiro espetáculo um grupo de diretores sob a direção geral de N. Ievriéinov. Participaram da representação aproximadamente dez mil figurantes, entre os quais pessoas que haviam realmente participado

---

arautos receberam alternadamente pacotes de livros, encharcados de gasolina, que jogaram na fogueira gritando a sentença. Primeiro arauto: "Contra a luta de classes e o materialismo! Pela unidade do povo e por uma concepção idealista da vida!... Lanço às chamas os escritos de Marx e de Kautsky"; segundo arauto: "Contra a degeneração dos costumes! Por uma boa moralidade! Por um espírito da família e um espírito do estado!... Lanço às chamas os escritos de Heinrich Mann, Ernst Gläser e Erich Kästner"; e o terceiro e o quarto "Contra a supervalorização da vida sexual, corruptora dos espíritos! Por uma nobilitação da alma humana!... Lanço às chamas os escritos de Freud"; e o quinto e o sexto e o sétimo "Contra a traição literária para com os soldados da grande guerra! Pela educação de um espírito sadio!... Lanço às chamas os escritos de Erich Maria Remarque"; e o oitavo e o nono "os escritos de Alfred Kerr e de Tukholsky e de Ossietzky". A cada arremesso respondiam os gritos da multidão. À meia-noite, na atmosfera exaltada, na praça que era o espaço do rito, entre a fumaça da fogueira e a luz das tochas, Goebbels fez um discurso.

Em sua forma mais crua, a representação da cerimônia purificadora de massa estava cumprida. O teatro de massa e o teatro político não alcançam o nível de sugestão deste espetáculo — mas tem as mesmas motivações. Há precedentes, sobretudo no nacionalismo alemão e no novo despertar luterano do século XIX, a partir da obra promotora de Jahn: na famosa festa de 1817 no castelo de Wartburg, por exemplo, no qual as associações dos ginastas e as confrarias estudantis, com procissões de archotes e colunas de fogo, jogaram na fogueira livros "não alemães", num espírito nacional e romântico.

> O gênero das pequenas representações ao ar livre e na rua ainda deveria ser encontrado. Havia sido pressentido, no entanto, quando na festa de primeiro de maio de 1919, Leningrado foi percorrida em todos os sentidos por quatro pequenas companhias artísticas ambulantes que faziam, aqui e acolá, breves representações. Uma delas exibia um *Petruchka* cujo texto era de Lunatchárski. Um ano depois, ao mesmo tempo em que se preparava a festa no Jardim de Verão se fez uma tentativa original: naquele ano, a central elétrica só trabalhava com dificuldades, com longos intervalos, e toda a demonstração de sua energia era aclamada como uma festa. Eis que a primeiro de maio pelas ruas incolores, meio devastadas fizeram-se circular doze ônibus elétricos aos quais se conectaram tablados sem cobertura. Guarnecidos de tecidos e telas pintados, estes elétricos haviam-se transformado em barracões teatrais ambulantes. Durante as paradas, muito próximas entre si, os atores, disfarçados nos vagões, saíam para os tablados e faziam pequenas representações de dez, quinze minutos.
>
> Nos anos seguintes aplicou-se este princípio em maior escala. Somente em Leningrado, a primeiro de maio de 1921, as companhias ambulantes alcançam a casa das trezentas. Uma parte destas companhias circula pela cidade confundindo-se na multidão, quer utilizando os palcos preparados, quer representando ao mesmo nível da rua, na calçada, rodeados por espectadores. Outra parte ocupa tablados, com mais freqüência caminhões. No início os atores eram recrutados entre os profissionais. Mas o incremento de seu número e a técnica totalmente nova destes espetáculos "condensados" faziam renunciar aos procedimentos teatrais experimentados. Ao lado dos profissionais, suplantando-os aos poucos, afirmam-se em qualidade os novos atores, os operários, os jovens daquela rua, que a conhecem, que compreendem suas exigências. Elabora-se nos círculos um novo estilo, que se adapta quer à rua quer aos pequenos palcos, e sua originalidade é dada por esta dúplice possibilidade.
>
> Para o décimo aniversário do Outubro, na URSS contam-se 3.500 clubes operários, que reúnem dois milhões de membros de associações profissionais. Mais de 30.000 "cantos vermelhos" (microclubes) aderem. Nesses clubes e nesses cantos vermelhos trabalham cerca de 75.000 círculos — políticos, técnicos, industriais, científicos, artísticos, etc. Somente os círculos dramáticos contam cerca de 20.000 membros: artistas, músicos, cantores, cenógrafos, diretores, todos, que fique claro, amadores.
>
> (de N. Gourfinkel, *Teatro russo contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 125-6)

e o Ministério *des loisirs*, as Maison de la Culture e os espetáculos *en plein air;* o mito da *Commedia dell'Arte* e o mito do Teatro Soviético.

O motivo do teatro popular é de ascendência iluminista (remonta à Revolução Francesa e depois à Comuna — citando-se Michelet), e tem seu desenvolvimento máximo entre o fim do século XIX e a Primeira Guerra Mundial. Os eventos e os nomes são muitos: Pottecher, Lumet, Bargel, Berny, Beaulieu... e o concurso para o melhor projeto de teatro popular que a *Revue d'Art Moderne* institui em 1899 (ganho pelo minucioso projeto de Eugène Morel), e o movimento das universidades populares que organizou representações clássicas nos subúrbios operários. Os laços culturais e políticos são com o naturalismo e com o socialismo; as experiências são diferentes, do teatro regional e dialetal de Pottecher ao teatro dos bairros operários de Lumet, do projeto de Catulle Mendès de um teatro ambulante, como o carro de Tespi proposto em 1899 e novamente em 1905, ao projeto de Gémier de 1902 e seu Théâtre National Ambulant de 1911; e ainda os muitos teatros ao ar livre e na província (interior), diferentes em origens, modos e finalidades, com amadores e profissionais. Chega-se a pedir reconhecimento no aparato pedagógico do Estado e pedem-se subvenções.

Acerca do teatro do povo escreveu-se muito: Henri Ghéon publica na *Nouvelle Revue Française* de 1911 um artigo acerca do assunto e Jean-Richard Bloch em 1910 um volume que pretende ser uma resposta indireta para Rolland e intitulado *Le Théâtre du Peuple: critique d'une utopie.* Neste livro, como no ensaio de 1914, *Carnaval est Mort*, Bloch reconhece a festa como expressão de civilização, mas especifica tratar-se de uma civilização, hoje, a ser alcançada, à qual não correspondem nem às festas da liturgia católica nem às da democracia política.

Mas é um dos protagonistas, Romain Rolland, que escreveu, ainda hoje, sua melhor história: *Le Théâtre du Peuple* (1903); uma obra cujos ecos alcançam com força a Europa toda até a Rússia soviética e o *Teatro Criativo* de Kerjentzev. Trata-se de uma obra poliédrica, que recusa as tentativas contemporâneas de teatro para o povo e as ridiculariza nas motivações e nos êxitos, no repertório, na praxe pedagógica dos conferencistas, nos públicos burgueses disfarçados de operários; e celebra Maurice Pottecher como primeiro fundador de um teatro *do* povo.

O discurso emaranha-se de motivações sociais, estéticas, de público e de preços. Por trás há o mito exemplar dos teatros alemães, a Volks-

EISENSTEIN E A MONTAGEM DAS ATRAÇÕESZ

1. *A linha teatral do Proletkult*

Em poucas palavras. O programa teatral do Proletkult não consiste no "uso dos valores do passado" ou na "descoberta de novas formas de teatro", mas na abolição do instituto de teatro como tal, que é substituído por uma central demonstrativa das realizações obtidas em vista de uma elevação de *qualidade na organização da vida diária das massas.* O aprimoramento de laboratórios e a elaboração de um sistema científico para elevar esta qualificação é a tarefa explícita da seção científica do Proletkult no campo do teatro.

Todo o resto é feito somente sob a insígnia do "por enquanto"; no cumprimento de tarefas marginais, não fundamentais para o Proletkult. [...]

2. *A montagem das atrações*

Lança-se mão da montagem das atrações pela primeira vez. Necessita de esclarecimentos. O espectador é colocado na condição de material fundamental do teatro; moldar o espectador segundo uma tendência (disposição de ânimo) desejada é a tarefa de qualquer teatro utilitarista (propaganda, publicidade, instrução sanitária etc.). O instrumento desta elaboração é fornecido por todas as partes que constituem o aparato teatral (a "dicção" de Ostujev não vale mais do que a cor da malha da primadona, um golpe de timbale equivale ao monólogo de Romeu, o grilo no aquecedor não é menos de um disparo de festim que explode sob as poltronas dos espectadores), reconduzidas, em toda a sua heterogeneidade, sob uma única categoria que legitima a presença: sua natureza de atrações.

---

bühne e o Schillertheater de Berlim, com suas assinaturas, sua organização e seu repertório.

Rolland indica, na prefácio, o sentido de seu livro: "O teatro popular tem mais o que fazer do que recolher os restos do teatro burguês. Nós não queremos ampliar a clientela dos teatros atuais e não é para eles que trabalhamos; nós temos de levar em consideração somente o bem da arte ou o bem do povo". A arte ou o povo são os pontos de referência para o teatro, em contraposição ao teatro burguês (à sua extensa e indiscutível hegemonia econômica e cultural). É uma postura que introduz clareza na confusão das festas, dos

---

A atração (do ponto de vista do teatro) é qualquer momento agressivo do teatro, ou seja qualquer elemento que exercite sobre o espectador um efeito sensorial ou psicológico, verificado experimentalmente e calculado matematicamente, de modo que produza determinados abalos emotivos que, por sua vez, todos juntos, determinam em quem as percebe, a condição para acolher o lado ideal e a final conclusão ideológica do espetáculo. (O caminho da consciência "pelo jogo vivo das paixões" é específico do teatro.)

O efeito sensorial e psicológico deve ser compreendido para a realidade imediata, como está em uso, por exemplo, no teatro do Grand-Guignol (arrancar olhos ou cortar mãos e pés em cena; ou então a participação de um personagem, ao telefone em cena, de um evento horripilante que acontece a dezenas de quilômetros de distância; ou ainda a situação de um bêbado que sente seu fim se aproximar, mas cujos pedidos de ajuda são percebidos como um delírio), e não para o desenvolvimento de problemas psicológicos, ou seja, quando a atração já está no tema como tal, e o tema existe e age mesmo *fora* da ação dada à condição que contenha suficiente atualidade. (Erro em que caem mesmo quase todos os teatros de agitação quando se contentam de uma atracionalidade psicológica deste tipo em suas representações.)

Eu considero a atração, no plano da forma, como o elemento autônomo e primário da construção do espetáculo: a unidade molecular (isto é, constitutiva) da *eficiência (deistvenost)* do teatro e do *teatro em geral.* Em plena analogia com o "material figurativo" de Grosz ou com os elementos da ilustração fotográfica de Rodtchenko.

"Constitutiva" porque é difícil traçar o limiar em que acaba o encanto pela nobreza do herói (momento psicológico) e intervém o elemento de seu fascínio pessoal (ou seja, sua influência erótica); dessa forma o efeito lírico de uma série de cenas de Chaplin é inscindível do caráter de atração da específica mecânica dos seus movimentos; é igualmente difícil

---

revivals e das demagogias (além das próprias escolhas de Rolland, de sua poética e de suas obras): reconhece a tensão de ir além do teatro (burguês) reedificando-o como arte ou então reedificando-o em seus lugares e em sua função.

Além do mais não é somente a multiforme e tenaz atividade de Firmin Gémier que prorroga a idéia do *Théâtre National Populaire;* é antes esta idéia ponto de referência para as soluções fáceis e ambíguas da renovação do teatro e da sociedade. Conecta-se a este outro mito difundido e deformante, o do teatro como serviço público; noutras palavras o pedido de subvenções estatais, que alcança os primeiros delimitar o ponto em que o *pathos* religioso deixa lugar ao gozo sádico nas cenas de martírio do teatro dos mistérios, e assim por diante.

A atração não tem nada em comum com o artifício. O artifício, ou melhor, *trick* (está na hora de recolocar em seu lugar este termo do qual já se abusou em demasia), é uma realização isolada, um número cumprido no âmbito de uma determinada habilidade (a acrobacia, em particular) e não passa de uma forma de atração apresentada (ou, para usar o jargão do circo, "vendida") de modo adequado. Do ponto de vista terminológico, enquanto designa algo de absoluto e *em si* acabado, o artifício opõe-se diametralmente à atração, que se baseia exclusivamente num fato relativo, na reação do público.

Nosso método modifica radicalmente os princípios de construção da "estrutura eficiente" (o espetáculo em seu conjunto): em lugar do "reflexo" estático do evento dado, exigido pelo tema, e da possibilidade de resolvê-lo unicamente pelas ações logicamente ligadas àquele evento, apresenta-se um novo procedimento: a livre montagem de ações (atrações) arbitrariamente escolhidas e autônomas (mesmo fora da composição dada e da ambientação narrativa da cena e dos personagens) mas dotadas de uma precisa orientação para um determinado efeito temático final: eis a montagem das atrações.

Este caminho libera totalmente o teatro do jugo da "figuratividade ilusória" e da "representabilidade", consideradas até então ineludíveis e decisivas, para se passar à montagem de "reais artificialidades" (*realnikh delannostiei*), autorizando ao mesmo tempo a interpolação na montagem de inteiros "trechos representativos" e de um enredo

coerentemente narrativo, mas não como algo de independente e determinante, mas sim como atração de forte impacto, escolhida conscientemente em vista de um objetivo preciso, porque o autêntico fundamento da eficiência do espetáculo não é a "revelação do desenho do dramaturgo" ou a "correta interpretação do autor" ou "o fiel reflexo da época" etc., mas somente a atração e o sistema das atrações. Intuitivamente a atração, seja lá como for, sempre foi usada, instintivamente, por todo diretor experiente, mas certamente não no foco de montagem e construção, e sim no âmbito de uma "composição harmônica" (daí derivou um jargão completo: "baixar o pano de boca com efeito", "uma rica entrada", "um belo golpe", etc.), no respeito da verossimilhança narrativa (se era "justificado" pela comédia), e acima de tudo de forma inconsciente e procurando perseguir um objetivo completamente diferente (algo não diferente do que dissemos "de início"). No que diz respeito à elaboração do sistema de organização do espetáculo, só falta deslocar o centro de atenção sobre este aspecto necessário, antes considerado marginal e decorativo, que, efetivamente, é o veículo principal das anormais intenções de direção e, sem se deixar apanhar pela lógica da verossimilhança ou pela lógica da tradição literária, *instituir esta impostação em autêntico método de direção* (trabalho realizado desde o outono de 1922 nos laboratórios do Proletkult).

(de S. M. Ejzenstejn, *Il montaggio*, Veneza, Marsilio, 1986, p. 219-22)

---

sucessos com o Primeiro Congresso Internacional dos Autores e Compositores (Nancy, 1904) e posteriormente com a Comissão Parlamentar para os Teatros Populares (1906); depois da guerra as subvenções aumentarão (mas, por volta da década de 30, além da *Opéra*, da *Opéra Comique* e da *Comédie*, recebem subvenções somente o *Odéon*, o *Ouevre*, o *Atélier* e o *Théâtre des Arts*). Em junho de 1920 o *Théâtre National Populaire de Gémier*, em grandioso projeto irrealizado, consegue sanção e figura jurídica.

Isabel

Rolland havia sido, mesmo sem considerar as conseqüências, bastante decidido; escrevera que há duas correntes no Teatro do Povo: quer-se levar ao povo o teatro tal como ele é, e esta é a corrente de quem acredita no teatro; ou se quer fazer nascer com o povo um novo teatro, e esta é a corrente de quem acredita no Povo. Rolland não tinha dúvidas de que o futuro fosse dos segundos e percebia que o Estado está necessariamente com os primeiros, que o Estado (a organização) petrifica tudo o que toca.

Mas o mito do teatro popular, sempre recorrente nas duas acepções de descentração ou de festa, com sua ambigüidade artística e política, permaneceu no discurso da política teatral como única possibilidade, na falta de outras alternativas. Do lado oposto, mesmo o teatro de arte não pode deixar de se colocar o problema do público; o faz, porém, em termos conflituais. Fala de educação mas na realidade, mesmo quando indica como alvo o público ou quem dera o grande público, é o ponto de partida a ditar as palavras. A razão da arte é que domina as razões dos espetáculos representados.

A postura mais nítida e clara fora aquela manifestada por André Gide, especificamente em duas conferências sobre a arte do teatro, de 1903 (em Weimar: *A importância do público*) e de 1904 (em Bruxelas: *A evolução do teatro*). Gide explicava que a especificidade do drama, que é a de ser representável, não implica a sujeição ao público e que, antes, "o desprezo do público é um dos principais elementos de triun-

CHKLÓVSKI E A ARTE DO CIRCO

Toda a arte tem sua própria estrutura, a que transforma seu material em algo a ser revivido sob espécie, justamente, de arte.

Essa estrutura encontra a própria expressão em diversos e variados artifícios de composição, ritmo, fonética, sintaxe, trama da obra. Artifício é o que transforma o material extra-estético em obra artística, dando-lhe forma.

A situação é estranha no que diz respeito ao circo. Os espetáculos, que se poderiam dividir numa primeira parte farsesco-teatral *(clown)*, numa segunda acrobática e uma terceira de exibição de animais, são estruturados artisticamente somente na primeira.

Nem o homem-serpente, nem o levantador de pesos, nem o ciclista que executa seu salto mortal, nem o domador que enfia a cabeça brilhantinada na garganta do leão, nem o sorriso do primeiro, nem a fisionomia do segundo, encaixam-se no âmbito da arte. No entanto sentimos o circo como arte, como um teatro heróico, segundo Iúri Ánienkov.

Seria curioso realizar pesquisas sobre a estrutura exata do circo, descobrir qual seria seu artifício, encontrar o que faz diferir seu movimento e sua ação dos da vida diária.

Consideremos o levantador de pesos e o domador. As cenas a que participam não possuem enredo, portanto o circo pode abrir mão delas.

Seus movimentos não são rítmicos: o circo não tem necessidade de beleza.

Enfim, o conjunto sequer é bonito. Escrevo isso, sentindo-me culpado por utilizar uma palavra incompreensível: "beleza".

Graças a Deus o circo não necessita de beleza.

Mas há algo comum a todas as ações circenses: são difíceis.

É difícil levantar pesos, é difícil contorcer-se como uma cobra, dá medo, e então uma vez mais é difícil enfiar a cabeça na boca de um leão.

Sem dificuldade não há circo, portanto é mais artístico o trabalho dos acrobatas sob a cúpula do que o trabalho dos mesmos acrobatas na pista, mesmo que seus movimentos sejam idênticos em ambos os casos.

Se, além disso, o trabalho é realizado sem a rede de proteção, irá tornar-se ainda mais amedrontador, mais circense daquele que, graças à presença da rede, é no mínimo ligeiramente menos arriscado.

A dificuldade: é este o artifício do circo. Se em teatro são de uso comum os objetos falsos, corrente e bolas de papelão, o espectador do circo ficaria com razão indignado se descobrisse que os pesos levantados não pesam tanto quanto anunciado pelo cartaz. O teatro vale-se de outros artifícios além da mera dificuldade, por isso pode até abrir mão dela.

O circo baseia-se totalmente nela.

A dificuldade no circo está ligada às leis gerais do atraso na composição. O nexo entre o artifício da "dificuldade" e do "medo" como um dos aspectos da primeira e o atraso na composição acentua-se acima de tudo quando, por exemplo, o herói é colocado numa situação difícil pela luta entre o sentido do dever e o amor. Um acrobata supera o espaço com um salto, o domador subjuga a fera com seu olhar, o homem levanta o peso com o esforço, exatamente como Orestes superava o amor pela mãe em nome da ira que sentia por seu pai. Nisso é que está a ligação entre teatro heróico e circo.

(de V. Sklovskij, *La mossa del cavallo*, Bari, De Donato, 1967, p. 129-31).

fo", já que artista é o que tem algo a dizer, algo que ainda não foi dito e portanto cria contrastes: é o herético e não o ortodoxo.

Mas o público é necessário e quando não há público, continua Gide, o artista que não aceita comprá-lo abaixo do preço entre a multidão projeta-o no futuro: mas não é a arte-tese, que a massa pede, que dá sentido para o artista. A arte, continua explicando Gide, recordando o exemplo kantiano da pomba, morre no equívoco da liberdade; a arte vive de constrições a serem superadas. E ainda em 1931 (o ano em que se concretiza a *Fédération du Théâtre Ouvrier Français*) escreve no *Journal* que a arte dramática "tem isso de horroroso, o ter de fazer apelo ao público; ter de contar com ele".

Como o teatro popular e o teatro político pertencem a um discurso não estritamente francês e sim europeu, mesmo o extremismo de Gide tem vários ecos e retomadas. Entre todos mesmo Yeats, o poeta do Teatro Nacional Irlandês, em *A People's Theatre* (de 1919, com um título que Yeats declara ter retomado de Rolland para dizer logo a diferença entre teatro popular e teatro do povo), escrevia querer criar para si próprio "um teatro não popular e um público similar ao de uma sociedade secreta, que se torna acessível apenas por chamado, é que não é para muitos".

Poder-se-ia então seguir os acontecimentos da busca de uma liturgia de espetáculo, o sentido do teatro fora do teatro, no local privilegiado da instituição teatral, a França; e falar do teatro popular, de Rolland a Gémier; ou seguir o teatro nas antigas arenas e nas praças

COMO O AGITPROP FAZIA TEATRO NA ALEMANHA

A "encenação" dos textos agitprop era tão simples quanto esquemática. Geralmente não havia cenografias; quando o espaço disponível assim permitia, cartazes ou faixas de papel e tecido com desenhos e escritas serviam de pano de fundo para a ação. Por vezes usavam enormes perfis de papelão pintado, na maioria das vezes representando os "inimigos", isto é, os "tipos" negativos. Projeções de *slides* e filmagens comentavam onde era possível a ação, principalmente com documentário, mas também com intenção de ambientação cênica. Os adereços indispensáveis à ação (ferramentas de trabalho, armas, sacos de dinheiro, etc.) eram, em geral, descaradamente falsos e maiores do que o tamanho natural, para salientar o significado simbólico de sua presença. O uniforme dos atores-operários era quase sempre um macacão de trabalho sobre o qual usavam uns poucos e coloridíssimos requisitos característicos dos "tipos" representados (cartola e bengala para o burguês, medalhas e boné para o general, e assim por diante). Em cena apareciam amiúde instrumentos musicais de todo tipo, tocados alternadamente por quase todos os membros da companhia. Não se usava maquiagem, a não ser excepcionalmente e apenas com objetivo de caracterização caricatural. O equipamento dos grupos era extremamente reduzido e funcional, para permitir a máxima velocidade de montagem e deslocamentos rápidos mesmo com meios improvisados, e remetia a um planejamento estruturado de modo que permitisse uma leitura imediata do espetáculo por meio de elementos visuais sintéticos, pertencentes a um código universalmente conhecido.

Textos e atributos cênicos desse gênero evitavam, por conseguinte, qualquer forma de naturalismo na atuação. Não existindo o "personagem" como indivíduo singular, e sim somente como "tipo", como esquematização de uma categoria, abolia-se qualquer problema para psicologizar a interpretação. Os atores-operários "diziam" as próprias falas escandindo-as nitidamente para favorecer sua compreensão, acentuando seus lados satíricos ou épicos, dirigindo-se amiúde diretamente ao público para comentar a ação, solicitando-o como juiz ou incitando-o à luta. Os gestos e os movimentos amplos e acentuados, grifos amplificadores das frases pronunciadas, também obedeciam a um código gestual elementar, embora não realista. A figura do operário, constantemente presente em seu macacão de trabalho abaixo dos despojos coloridos do "tipo" representado, podia criar uma persistente forma de "estranhamento" da ação cênica — de sinal deveras diferente do distanciamento produzindo pelo uso da sátira no *Kabarett* burguês, pois aqui acontecia uma profunda identificação espectador-operário/ator-operário — em benefício do efeito didascálico da representação. Aliás as exibições acrobáticas, a música violenta, os corações veementes, os gritos de guerra, os dedos apontados, etc., constituíam elementos de mera simetria emotiva. Encontramo-nos portanto diante de uma estrutura oratório-didascálico-demonstrativa dotada de forte impacto emotivo tendente à persuasão.

Os grupos agitprop, deslocando-se rapidamente com todo o tipo de meio de transporte (habitualmente motocicletas ou velhos caminhões), agiam onde quer que fosse: muito raramente nos teatros (o lugar delegado), mais freqüente no espaço da vida, em salões de encontro de todo o tipo e ao ar livre, nas ruas e nas praças, nos quintais, na porta das fábri-

e nos adros das igrejas, do Teatro antigo de Orange ao teatro católico de Henri Ghéon; ou conhecer as intenções e as realizações do teatro cívico nos bairros operários de Lumet ou os teatros de inspiração socialista, os de folclore popular em seus *revivals* e os teatros de verão, o *Théâtre Feministe International* de 1897 e a associação para as festas; ou as diversas histórias da descentralização, como o *Théâtre aux Champs* de Jules Princet, autor dramático e prefeito de Aulnay-sous-Bois (1906) ou os Copiaus na Borgonha ou o escotismo de Chancerel. Poderia-se falar também das grandes *pageantries* inglesas ou americanas, com as celebrações que o proletkultista russo Kerjentzov narra e percebe tão próximas do teatro autoativo e a seu teatro da vizinhança (grandes festas representativas, ou no mínimo teatros que abrangem a plenitude de um espaço civil ou social). Ou também seguir a larga influência das festas soviéticas (o modelo da "Tomada do Palácio de Inverno", descrevendo a qual Balázs inicia sua "teoria do drama", ou a presença de Ievriéinov e também a contribuição de Meyerhold); e as celebrações socialistas de Lípsia (1920-24) ou as Revistas Vermelhas de Piscator; mas também os espetáculos em *plein air* de Copeau ou o Maio florentino na Itália ou os projetos teatrais de D'Annunzio e sua ação em Fiume.

Meyerhold como Reinhardt como Copeau encontraram-se, em diversas ocasiões e por motivos diferentes, indicando a Igreja Católica como a verdadeira depositária, em sua liturgia, do sentido do teatro.

A teatralização (de eventos, liturgias, espaços, modos e motivos diferentes de agregação) torna-se não apenas uma utilização do teatro; é recas e das escolas, sobre carretos e caminhões, em mesas e caixas viradas de cabeça para baixo. Em tantas variações de lugares e ambientes, aos quais aliás se adaptavam com desenvolta elasticidade, um elemento permanecia no entanto inalterado, o público, que era aquele para quem os agitprop queriam e sabiam dirigir-se: o proletariado, a classe operária, os comunistas. Ao contrário do teatro político de Piscator ou de Brecht, aqui não se apresentavam para um público heterogêneo, acomunado somente por um ingresso adquirido na bilheteria; aqui, com clara escolha política "contracultural" agiam "operários diante de operários", com o resultado de uma adesão tanto mais imediata e completa dos espectadores enquanto o que viam fora elaborado em cima de suas específicas exigências, por quem compartilhava essas exigências. Alcançava-se desse modo aquela "relação orgânica" espetáculo/público há muito teorizada, sobre outras bases, nas utopias que fundam o Teatro da direção e nunca completamente realizado pelos profissionais do espetáculo.

[Os teatros agitprop *chegaram a definir uma específica bagagem teatral nos testemunhos recolhidos por Asja Lacis]*

Chegamos hoje a uma forma racional do equipamento do grupo. Todos os objetos para uma hora e meia de programa são colocados numa mala (25x52x92 cm), uma chapeleira (37x37x37 cm), um saco de lona (1,5 m de comprimento e 50 cm de circunferência), além de um megafone, transportado à parte. Não basta mostrar o uniforme no coro ou na canção de abertura e depois nos números seguintes fazê-lo desaparecer sob uma embrulhada de figurinos teatrais tradicionais. Isso significaria usar o uniforme de modo meramente exterior, sem ter compreendido sua verdadeira função. Projetamos nossos uniformes de modo que lhes acrescentando uns poucos acessórios (colarinhos, cintos, enfeites, etc.), resultem em figurinos completos. Confeccionamos "figurinos-praticáveis" (assim como mais tarde confeccionamos adereços cênicos e cenários praticáveis). Escolhemos o azul-marinho para nossos uniformes, porque o azul-marinho é a cor que mais consegue ressaltar as cores vivas que usamos para os acessórios e desse modo ressalta ao máximo as características dos personagens. Os uniformes são cortados como macacões de trabalho (mas em duas peças, calças e camisão), sem bolsos ou botões visíveis, sem colarinho. Tudo o que pode obstaculizar ou distrair foi eliminado. Calças e mangas vão estreitando nas pontas, para evitar que durante os exercícios gímnicos possam ficar enroscados.

[Os espetáculos]

Os Grupos Agitprop idealizaram novos métodos de trabalho. De máxima utilidade revelou-se a propaganda pelas casas e quintais. Uma representação deste tipo é descrita em "Rote Fahne" de 24 de agosto:

O Meierhof conquistado — Excelente trabalho eleitoral do grupo juvenil das Rote Blusen — Num dos mais típicos bairros operários, na Ackerstrasse, o grupo juvenil das Rote Blusen junto com o comitê de inquilinos e a célula de bairro do partido realizou uma *campanha de propaganda "de casa em casa, de quintal em quintal"*. Nossa ida foi acompanhada pela chuva e a sensação de que nosso espetáculo iria miseravelmente afogar num copo de água nos preocupava bastante; por sorte a chuva parou de repente. A célula do partido e o comitê de inquilinos tinham organizado tudo direitinho.

O Meierhof, uma das maiores "colméias" de Berlim, de seis andares, estava inteiramente revestido de transparências luminosas que propunham insistentemente as palavras de ordem do partido. De quase todas as janelas drapeavam ao vento bandeiras vermelhas, que imediatamente deram impulso a nosso espetáculo. Uma cena que havíamos estudado especialmente para a propaganda de casa em casa *[Haus und Hofpropaganda]* na qual *vários companheiros do grupo estavam às janelas de algumas casas de forma que parecessem inquilinos*, teve efeito entusiasmante sobre os espectadores.

Assim nasceu simpatia por nosso espetáculo. Os proletários entravam no pátio até mesmo pela rua e logo eram trezentos. Depois apresen-

---

conhecida como seu valor profundo que, quando muito, foi o teatro quem a perdeu ou traiu. É também, dessa forma, componente do teatro, de um teatro que em todas as formas (até institucionais) conhece em nosso século um máximo de poética e definição ideológica e intelectual e, em certo sentido, um mínimo de teatro. Mesmo Pandolfi, o historiador e crítico, nota que "os espetáculos de massa, como os números de agitação, partem do mesmo movimento histórico, como concepção. São as mais avançadas e decisivas rachaduras na construção social e civil do teatro dramático, que fora expressão típica da civilização européia", marcando o fim da hegemonia de um "teatro dramático como forma de transposição cênica para um texto literariamente dialogado entre personagens"; e "para este processo de transição também contribuiu o espetáculo de vanguarda".

tamos outras cenas de nosso programa sobre uma carreta. Um companheiro, em breve exposição, salientou a importância das eleições. No fim, depois de sua exposição, todo o nosso grupo reuniu e exortou, com um coro falado, ao voto pela lista quatro. Os presentes estavam entusiasmados.

Fechando o espetáculo, cantamos todos juntos a *Internacional*, que ressoava dos muros cinza. A coleta para o fundo eleitoral do partido rendeu 25 marcos. Esse espetáculo, uma alegria para nós também, devia servir de estímulo para todos os grupos para que eles se empenhem ativamente, com métodos similares, na batalha eleitoral.

Segundo as estatísticas, essa forma de propaganda foi utilizada em cerca de trezentos edifícios populares.

Nas grandes campanhas, por exemplo as "Ligas de Espártacus"* das crianças, produziam-se contemporaneamente vários grupos. Certa vez representaram quinze grupos, de outra vez oito. Este novo sistema demonstrou-se também bastante válido, pois a concentração num só lugar permitia dirigir-se a um enorme número de trabalhadores.

(de E. Casini-Ropa, *La danza e l'agitprop*, Bolonha, Il Mulino, 1988, p. 15-2; o II e III trecho de A. Lacis, *Professione rivoluzionaria*, Milão, Feltri-nelli, 1976, p. 143 e 152-3)

Reinhardt emocionou muito os contemporâneos, artistas e espectadores, com espetáculos suntuosos e empreendimentos inéditos, do teatro no circo às representações sacras. Em novembro de 1919 abriu o Grosses Schauspielhaus cuja execução havia entregue a Hans Poelzig: um grande circo com capacidade para 3.500 espectadores, a cujo fascínio — observa Balázs — ninguém se subtraía; e explica que até mesmo um espetáculo já visto, idêntico, ali no circo era diferente: "pelo fato de se ficar de frente, à plena luz, conscientes um do outro", com emoções comuns e conscientes de estarem se olhando. Seu célebre *miracle* foi freqüentemente comparado às manifestações de massa soviéticas. Em fevereiro de 1920 Reinhardt encena neste teatro o *Danton* de Romain Rolland, com cenários do vienense Oskar Strnad: um drama revolucionário num espaço envolvente com uma encenação sugestiva, uma direção emotiva e uma representação quente. Ao entusiasmo dos críticos e presumidamente do público, serve de contracanto Kurt Tucholsky com versos que desconfiam da retórica e das exaltações (*Prosas e Poesias*, Milão, Guanda, 1977, p. 21):

No Reinhardt flutuava o terceiro ato.
Seiscentos figurantes enfureciam
O berlinês, olha como está atento!
Os jornalistas estão exultantes.
Para mim porém seja lá como for
pareceu-me tudo alegoria.

Estronda um povo: "Revolução!
Vamos, conquistemos a liberdade!".
Já são séculos que o queremos.
Que jorre, que jorre de novo mais sangue!

---

* Movimento "espartaquista", ou "Ligas de Espártacus": movimento clandestino de esquerda que se formou na Alemanha lá pelo fim da Primeira Grande Guerra, e que posteriormente deu origem ao Partido Comunista alemão, n.d.t.

TEATRO PELAS RUAS

(Teatro do Oprimido!)

1949

Lembro-me prazerosamente e com sentimento sempre vivo aqueles anos agitadíssimos, apaixonados, plenos e aventurosos do teatro e do cinema berlinenses, de 1926 a 1932, que posso dizê-los meus também. Lembro-me de eventos e experiências.

[...]

Naqueles anos pretendia-se criar a cada dia algo de totalmente novo em teatro. Pensava-se arrasar o velho, e acreditava-se renovar o mundo com a arte teatral. Foi porém exatamente o contrário: aos primeiros abalos do terremoto que se aproximava, ruiu rolando a "sobre-estrutura" do teatro. Nossa mania inovadora era somente uma força daquele abalo. Todos nós éramos peões da história: os que sabiam e os que não sabiam. Os que queriam salvar o teatro burguês trabalhavam igualmente para sua destruição. Oh, era um grande teatro! Trabalhava-se febrilmente. Com idéias ousadas, a cada novo dia procurava-se desesperadamente um último caminho de salvação. Foguetes de talento, de fantástico esplendor sulcavam o céu: esplêndidos sinais de socorro do navio que afunda. Não se pressentia nada: Hitler já estava aqui.

Houve porém, naqueles anos, na Alemanha, um teatro que não tinha nem estréias sensacionais, nem diretores capitães que combatessem em cena brilhantes batalhas artísticas, nem ostentação de grandes críticos, nem grandes atores. Ao contrário, não havia sequer atores, ou verdadeiros palcos! Era um teatro de amadores, se quisermos, embora não fosse a representação que seus membros mais amavam, estes amadores e odiadores. Era também a maior organização teatral não somente de Berlim e de toda a Alemanha, mas (excetuando-se a União Soviética) de toda a Europa. Em 1930 contava aproximadamente 10.000 membros. Era um movimento de massa. Um teatro de luta que exigia imenso espírito de sacrifício, que teve muitos heróis e mártires e uma história heróica que um dia as crianças alemãs estudarão na escola. Porque não era o estilo cênico que queria mudar, e sim o mundo. Levava o nome de ATBD: Liga do Teatro Operário Alemão.

Retumba o palco e o edifício todo.
Às nove acabou.

Eu olho desencantado o céu cinzento.
Onde foi parar aquele mês de novembro?
Onde está aquele povo, então tão oprimido,
que a espera impaciente levou para o alto?
Silêncio. Passado. Nem era tanto.
Teatro. Apenas teatro.

Mesmo Alfred Kerr, o crítico que teve papel notável e corajoso nos intricados desenvolvimentos do teatro alemão daqueles anos, sustentador de um teatro de propaganda política contra a direita de 1928, em 1931 dizia — diante do sucesso teatral e da derrota política — duvidar que "um teatro político possa jamais conseguir a melhora das condições políticas". O "teatro que queria melhorar o mundo" (Balázs fala do agitprop) conhece a ansiedade da festa e da liturgia — e conhece sua relativa vaidade e seus perigos; socialistas e comunistas eram arredios ao irracionalismo, mas o teatro (e a teatralização) não podia abrir mão da emotividade e da persuasão.

Até mesmo a Bauhaus pertence ao teatro de Weimar, com o laboratório teatral de Schlemmer, que em 1923 substitui Lothar Schreyer na direção (vinculado com os expressionistas e portanto considerado geralmente irracional). Para Schlemmer teatro é a área entre o rito e a festa

Tive a grande sorte e a grande honra de ser, por alguns anos, o diretor artístico dessa organização e durante todo o tempo de minha permanência em Berlim liderei o grupo que se chamava "Os heréticos" (Die Ketzer).

Esta lembrança não se transformou à luz cético-crítica dos conhecimentos posteriores como a lembrança do teatro de arte burguês. Esta experiência não se tornou problemática. Permanece a mais profunda, a mais pura, a mais sadia. A lembrança não foi apagada pelo tempo, antes tornou-se com o tempo cada vez mais clara, mais luminosa. Porque os eventos e as experiências com o teatro operário alemão revelaram-se embriões, que com o tempo elucidaram seu profundo significado.

[...]

Eis aproximadamente o que acontecia em pleno dia na Friedrichstrasse de Berlim em 1930. Um jovem caía sem sentidos bem diante da vitrine

popular, que chegam a ser teatro com a mediação do circo, do variedades e do cabaré, segundo o "Esquema do teatro do culto e da festa popular, repartido segundo lugar, pessoas, gênero, língua, música, dança"; é o campo da "transmutação figural" e alcança-se o teatro mecânico. Mas há momentos diferentes no laboratório destes anos.

Em artigo de Marie-Luise von Banceis, no *Berliner Tageblatt* de 28/10/1922, relata-se uma das festas que pontuam a presença teatral da Bauhaus (à arte mais técnica acrescenta-se a vida) e o quadro remete a ecos polivalentes: "Usam sobretudos berrantes, coloridos como pintassilgos, os homenzinhos têm cabeleira fluente, as menininhas têm amiúde cabelos curtos, vestem roupas fantásticas [...]. Andam de pés descalços ou de sandálias, roupas decotadas, mangas curtas, cabeça descoberta e empinam vários pagagaios fantasiosos e insólitos. Estranhos indivíduos estes assim chamados bauhausianos da Escola de Weimar!". E mesmo isso (e a orquestra que tocava improvisando os instrumentos nos arredores de Weimar e outros exemplos da experiência de vida da Bauhaus) é um sentido do teatro. A contraposicão ideológica e moral entre direita e esquerda política não pode esconder ou falsear as instâncias homogêneas na vivência e nos modos do teatro.

A propensão para a "festa" como renovação do teatro é comum à cultura européia deste século e assume formas e graus de subversão diferentes: contra a instituição teatral, mas nem sempre contra a instituição cultural e social; contra as formas de poder na sociedade, mas nem sempre contra os estatutos do teatro.

> de uma refinada loja de especialidades alimentares, assim que se encontrava, diria, quase diante de um pano de fundo de grande efeito, constituído de presuntos, salsichas, queijos, caviar e abacaxis. É quase supérfluo ressaltar que o caro jovem não estivesse elegantemente vestido, e tivesse antes o aspecto de um desempregado, justamente como aquele outro jovem que se ajoelhava a seu lado, desabotoando-lhe o colarinho, procurando ser útil como se faz em tais casos. Parecia ser um amigo do desfalecido.
>
> Formou-se imediatamente — como de costume — um pequeno agrupamento de transeuntes em volta dos dois. Esse ajuntamento em volta de um acidente de rua é como o sangue que escorre vermelho do ponto de uma ferida. E como de costume alguém perguntou: "O que é que ele tem?". Nem mesmo a amarga resposta do amigo ajoelhado foi de surpreender: "O que ele tem? Não tem o que comer! Nunca lhe aconteceu nada parecido?".
>
> "Todos os dias", concorda outro, "eu também estou desempregado!". E a conversa já está encaminhada. Transeuntes casuais dirigem-na para o tema nada casual: é o tema do dia. E a esplêndida vitrine de guloseimas acima do jovem desmaiado de fome dirige as associações do diálogo em direção precisa, com o desagradável evidenciar-se do contraste que existe entre os sofisticados clientes da loja careira e o desmaiado sobre o asfalto úmido da rua.
>
> A pequena troca de opiniões durava há menos de dez minutos, quando ecoou agudo o apito da polícia, e o pequeno grupo de curiosos diante da bela vitrine estava cercado. Depois de poucos instantes já havia sido carregado para o carro da polícia e levado, apesar dos protestos amedrontados, para a delegacia. Agora uma quinzena de pedestres ocasionais estavam diante do oficial de polícia e eram interrogados: pequenos burgueses, operários, distintos senhores e senhoras. Seu susto e sua indignação emudecia de espanto:
>
> "O quê? Nós seríamos um grupo teatral? Os heréticos? Mas o senhor está querendo nos gozar? Nós nunca sequer nos encontramos. Passávamos ali por acaso e paramos um pouquinho. O quê? Nós somos integrantes de um teatro operário? Não temos sequer idéia do que se trata. E onde foi parar aquele jovem que desmaiou diante da loja de alimentos? E como é que eu vou saber? Eu não o conheço. Quando cheguei, lá não havia mais ninguém... É claro que não podíamos desconfiar que fossem atores. Coisas assim acontecem, infelizmente, todos os dias, e de verdade. E o que dissemos, nós o teríamos ensaiado? Não é nada necessário. Com os tempos que correm, algo assim sai da boca espontaneamente... Não podemos continuar a representação aqui também? Mas afinal nós não somos atores! O que querem de nós? Como? Há uma hora um jovem operário desmaiou do mesmo jeito diante de outra loja de

Mesmo em sua *Storia del Teatro Drammatico* Silvio D'Amico registra a reação aos teatros da elite e a busca (desde antes da Primeira Grande Guerra até 1939) de um teatro como comunhão com o público, como reunião contra o teatro de comércio ou de arte, religiosa: "Antes e depois das representações que, durante a grande guerra, os atores ofereceram, da frente de combate à retaguarda do *front*, promovem-se com ardor cada vez mais aceso grandes espetáculos ao ar livre; propõem-se a ressuscitar o teatro da Antigüidade ou da Idade Média [...]. Na França, na Inglaterra, na Itália, nos países germânicos e eslavos apregoam-se festivais populares; ocupam-se novamente, onde é possível, as ruínas dos antigos teatros greco-romanos; noutros lugares desce-se às arenas; ou então erguem-se palcos nas praças, diante das fachadas das igrejas [...]. O sucesso prático de tais iniciativas, já agora florescentes em todos os países da Europa, ninguém o ignora".

O tempo do teatro, na festa, é considerado etimologicamente absoluto, desligado dos vínculos do quotidiano (banalidade e compromissos: tempo vazio) e das inadequações da sociedade presente (uniformidade e alienação: tempo inútil). A festa *no lugar* do teatro (a celebração, o espetáculo das e para as massas, que é consenso e organização e exibição produtiva do consenso) é a recusa do presente, o tempo "diferente" entre os "diferentes", dos não integrados ou não satisfeitos; e é tempo ambíguo porque de negação, porque propõe modos e valores inatuais, de fácil instrumentalização, festivos justamente, e não feriais, de exceção. Mas, em nosso século, não existe a festa *no lugar* do teatro, é a palavra-categoria festa a ser historiograficamente mistificante; ao passo que, ao contrário, são o sentido e os modos da oposição festa/teatro que devem ser seguidos nos eventos contemporâneos e nas poéticas para se conhecer o teatro do século XX.

SKLOVSKI FALA da arte como de um cânone criado pela progressiva estratificação das heresias: a festa foi usada, em teatro, justamente como heresia. Em termos ortodoxos e acadêmicos (e desativantes) fala-se de formas pré-teatrais ou para-teatrais. Teatro e festa são como os reis-sacerdotes a que se refere Frazer, que precisam matar o predecessor e que serão mortos, e cuja morte é vida e continuidade: é a comida na Wittenbergplatz, e outro jovem socorreu-o do mesmo modo e começou a mesma discussão... E o que é que nós temos com isso? Não sabíamos de nada. Aqui estão nossos documentos...".

Todo o grupo preso teve de ser novamente solto. Eram todos participantes sem culpa e sem suspeita de uma "cena" preparada. Os atores principais haviam sumido na hora certa. O jovem, enquanto isso, estava desmaiando noutra rua bem distante dali.

A Liga do Teatro Operário havia sido expulsa dos teatros, assim representávamos num teatro ao ar livre, pelas ruas. Os espectadores se tornavam, dessa forma inconscientemente, atores arrastados pela ação, como nos antigos jogos dionisíacos. Das formas primitivas do teatro nasciam as formas mais novas. Em lugar de nossas tropas regulares entravam em ação os guerrilheiros. Representavam com uma armadilha; eram atores invisíveis. Meus problemas como diretor artístico desta organização de luta eram, Deus o sabe, não apenas de caráter artístico. Mas das necessidades da tática política nasciam efeitos estéticos. Os atores operários clandestinos eram engenhosos, velozes, e seu férvido ardor agia como arrastadora paixão do jogo. Mesmo antes nosso método havia sido estimular, tanto quanto possível, nosso público à "participação". Agora os atores eram completamente absorvidos pelo público. Os protagonistas desapareciam no coro e empurravam de dentro as massas para a ação, que nem sempre foi teatral.

[...]

A condição dessa arte era a total homogeneidade de atores e público. Um sentimento, um interesse, uma canção, uma esperança, uma vontade na cena e na sala. Não havia alusão que passasse despercebida. A paixão que o ator representava, ardia na verdade em todo o espectador. Assim por vezes era possível uma superação da excitação atuada numa excitação real, que equivalia a uma alucinação de massa.

Quando, certa vez (ainda antes da proibição), durante uma representação nossa, operários que se fingiam policiais apontaram os fuzis para operários que representavam operários, os operários, espectadores dessa vez, protestaram furiosamente. Os falsos policiais viraram-se imediatamente com seus fuzis para o público: "Calma! Separem-se!" A sala fervia. A representação estava deslocando-se para a sala. Mal conseguimos salvar do linchamento os bons atores-operários em uniforme de policiais.

Encenávamos o assim chamado "jornal vivente". Acontecia algum fato político importante para os trabalhadores e "Os heréticos" encenavam-no uma semana depois. Não precisávamos de cenários; colávamos e construíamos nós mesmos os adereços essenciais e nosso público entrava perfeitamente no quadro. Desta improvisação, por causa da pobreza, nasceu o marcado estilo cênico de um simbolismo expressionista similar ao modo como as crianças fazem teatro com objetos domésticos.

Com este estilo o companheiro Wangenheim, que depois de mim tornou-se diretor artístico da Liga do Teatro Operário, entrou triunfalmente para o teatro Unter den Linden com sua *Ratoeira (Mausefalle)*. Seu pleno sucesso foi o sucesso do estilo do teatro operário.

(de B. Balázs, *Scritti di teatro*, Florença, La Casa Usher, 1980, p. 109-13)

matança de uma cultura e de uma tradição para poder fazer uso dela.

"TER UMA tradição" — escrevia Pavese — "é menos do que nada, e somente ao procurá-la faz-se possível vivê-la".

A extensa aproximação de festa e teatro na história e em diferentes civilizações não indica necessariamente uma constante meta-histórica ou trans-histórica e sim momentos e fatos diferentes que se referem, em concreto, a específicas culturas — modos de vida e de cultura dos homens — e para os quais usamos, este é o problema — os mesmos termos, nem sempre como ato dialético; modos de vida e de cultura aos quais certamente não somos estranhos mas que sem justificações e sem consciência colocamos numa série casual privilegiada. Ferdinando Taviani alertou contra a armadilha da "palavra-categoria Festa", contra a inconsistência de uma história que nada mais é do que a busca do "Teatro" na história; e lembrou como a transmigração da reflexão sobre o teatro em direção à reflexão acerca da festa se liga à constituição do debate a respeito do teatro do século XVIII em diante, quando o teatro se consolida como instituição e, justamente, perde consciência de si próprio, torna-se hipostático e absoluto, faz-se transmitir do passado a sua própria imagem; e descontextualiza o presente fazer teatro constituindo-o em *forma causalis* aristotélica, numa categoria conceptual *a priori*, indiscutida, que determina o próprio pensar em teatro. A Festa torna-se a projeção de uma sociedade utópica, mas na essência a Festa que parece "algo que não o teatro" nada mais é, afinal, do que "um outro teatro".

Na origem está Rousseau. O teatro é a arte das grandes cidades, da sociedade degradada na qual os homens vivem na ausência de si pró-

A FESTA DO SOL EM MONTE VERITÀ

Cena Um. Um gramado de montanha, orlado, de três lados — ao norte, leste e sul — pelas árvores de um bosquezinho e completamente aberto do lado oeste, onde escorrega num rápido declive. Aos pés do declive estende-se a água tranqüila de um lago apertado entre cimos possantes, que esfumam no horizonte, abrandando-se numa cadeia de colinas azuladas. Próximo à borda ocidental do gramado está colocada uma lage para o fogo, quase um altar de enormes pedras rochosas, sobre o qual a lenha para a fogueira está pronta. Pouco antes do pôr-do-sol este canto tranqüilo, totalmente imerso na natureza, é alcançado por alegre comitiva, reunida em prazeroso passeio, acompanhado por sons e cantos. Todos, ordenadamente, tomam lugar em semicírculo, de costas para as árvores e o olhar para o vale e as montanhas distantes, sobre as quais impera o último sol.

Então uma fileira de jovens dançantes, de pés descalços e trajando túnicas leves, sai do bosque e cerca o altar numa dança festiva. Lidera-os uma moça em dourado, hierática e vibrante, e atrás dela avançam, entre outros, um casal de esplêndidos jovens em azul, parecendo, em seu passo solene e ritmado, arcanjos vingadores; um duende enlouquecido, símbolo do relâmpago, que arrasta atrás de si, entre saltos e piruetas, uma fileira de seguidores entusiastas, entre os quais sobressai-se a graça de uma menininha redonda e rosada; um adolescente coberto apenas por uma tunicazinha mínima, a cabeça coroada por sarmentos de videira, que expressa na dança um gáudio quase ébrio. Enquanto o sol se põe cada vez mais sobre as montanhas, sobe pelo declive um cortejo que acompanha até o gramado um declamador. No momento exato em que sua cabeça desponta pela borda da clareira, o disco do sol toca os cimos no horizonte. Ele então começa a declamar um hino ao sol poente, procedendo solenemente em direção ao altar onde é acolhido por uma dança de boas-vindas que interrompe um pouco seu canto. Retoma-o depois com mais calor, enquanto o sol desapareceu pela metade e as sombras começam a se espichar. Mas antes que o astro mergulhe completamente, das fileiras dos espectadores saem mulheres e crianças que se aproximam da laje dançando e acendem a fogueira. A leve fumaça que se levanta e que se funde com as sombras que saem do lago é logo dispersada por uma impetuosa dança final, acompanhada pelas últimas estrofes do hino ao crepúsculo. A roda dos dançarinos desarticula-se, enfim, num cortejo que arrasta consigo os espectadores.

prios, da comunidade dividida e inconsciente, construída na base da procuração, da qual se tem experiência como representação: "é do representante em geral — seja o que for que ele represente" que desconfia Rousseau, tanto que no *Contrato Social* é na *Lettre à d'Alembert* em que propõe substituir as representações teatrais com algumas festas públicas sem exposição nem espectadores, sem "nada para ver" e nas quais os espectadores se tornarão eles próprios os atores: "mas, enfim quais serão os objetos destes espetáculos? Nenhum, se assim se quiser... Plantem no centro de uma praça um poste com uma guirlanda de flores, juntem o povo e terão uma festa. Façam ainda mais, façam dos espectadores um espetáculo: façam com que eles também se tornem atores". A Festa é o teatro da sociedade futura, os valores que levam à sua busca são os requisitados de uma sociedade projetada, organizada em pequenas comunidades, presente e consciente de si própria, sem procurações, representações, divisões de capacidade. A Festa indica ao teatro sua raiz e seu sentido.

Ideal

A festa torna-se aquele sonho de unanimidade que parece dar sentido ao teatro e que, em diferentes ocasiões, da Revolução Francesa em diante, torna-se quase uma verdadeira instituição por si próprio. E a nova sociedade, a revolução, busca e organiza a festa para se celebrar e durar.

Nas festas da Revolução Francesa, as idéias de Rousseau estendem-se, e nisso se deformam. As grandes massas, organizadas e ordenadas por uma sábia direção neoclássica (entre todas, as festas coordenadas e idealizadas por David) representam a festa; "Lendo as crônicas e observando as figurações da festa da Razão e da festa do Ser Supremo"— observa Jesi — "tem-se, antes de mais nada, a impressão de que o que faltava nas práticas cultuais da Revolução Francesa fosse exatamente a visão: não a visão oferecida pelos participantes (que, aliás, era programada e efetuada com cuidados especiais), e sim a visão de que deveriam gozar os participantes das festas. Eles deixavam se ver, não viam".

Novamente a representação que substitui o ser. Festa é o teatro das grandes massas. E torna-se a expressão do "espírito" de um povo, um originário momento de "expressão", um espaço e um tempo alheio ao presente histórico, da luta de classes, da experiência vivida no rotineiro cotidiano: a história da ideologia germânica entre os séculos XIX e XX oferece exemplos mais claros.

> *Cena Dois.* Pouco antes da meia-noite uma selvagem formação de tocadores dançantes, levando tambores, pífaros, trompas, chocalhos e tantãs, de tronco e pés descalços, reúne novamente os espectadores e, à luz dos archotes, uma procissão atordoada de sons, gritos e ruídos sobem por uma trilha até o topo de uma colina onde os aguarda uma clareira circular, onde sobranceiros estão os picos das rochas, retorcidas e bizarras. Sobre a grama ardem cinco diferentes fogueiras, que constituem a única iluminação do lugar. À volta e atrás delas agita-se uma pequena horda de duendes delirantes, que sobressaem com saltos animalescos agitando tições acesos. Logo em seguida aparece um grupo de figuras mascaradas; máscaras grandes, das quais desce até o chão um entrelaçamento de ervas e galhos, escondendo o corpo todo dos que dançam. Destes perfis primitivos, troncudos ou magros, pesados ou leves, deslizam para fora larvas tenebrosas de bruxas e demônios, que num sabá infernal, ainda mais inquietante pelo silêncio absoluto e pelo tremular avermelhado dos fogos, lançam às chamas os grandes invólucros totêmicos dos quais estavam revestidos. O conciliábulo continua, transformando-se aos poucos, à proporção que os incertos pulos das chamas vão-se extinguindo, numa dança de sombras cada vez mais indistintas e temíveis. Os grito assombroso de um dançarino criança quebra então o silêncio mortal. Acendem-se novamente os archotes e os espectadores abalados são levados novamente ao vale.
>
> *Cena Três.* Ao alvorecer recolocamo-nos em marcha em direção ao último lugar cênico, um gramado docemente inclinado em direção ao lado leste de uma colina. Os espectadores sentam-se em fileiras ordenadas ao longo do declive. Logo no fundo da margem da colina aparecem os primeiros raios do sol nascente. Aparece então uma formação de moças, envolvidas em amplos e leves mantos de cores vivas, que sobem levemente pelo declive; os raios do sol coroam as figuras e fazem resplandecer as sedas coloridas. Ao doce som das flautas e dos instrumentos de

O teatro do povo e a festa parecem coincidir e dão vida a múltiplas e diversas experimentações.

"Houve um tempo em que o povo todo se preparava, se recolhia à espera de uma celebração teatral, que um deus a cada ano era chamado a presidir [...].

Houve um tempo em que multidões ainda mais numerosas que a multidão antiga, talvez mais ignorantes mas não menos animadas pela fé, não menos impressionadas pela solenidade das circunstâncias, punham-se a caminho por estradas ruins, apesar das intempéries de um clima menos feliz, para assistir, em pé, por horas a fio, as vezes por mais dias, à representação que uma cidade inteira, comovida, lhes oferecia [...]".

As palavras de Copeau de 1934 e retomadas em 1941, expressam bem a grande utopia de teatro popular para um povo unânime, que carrega em si boa parte das reformas do teatro.

Opõe-se festa a teatro, como o teatro do futuro na futura sociedade: liga-se aos momentos da revolução, aos faustos do Teatro do Povo, e às utopias de teatro total. Mas só há unidade nas palavras.

Na Sala, "a Catedral do porvir", de que fala Appia em 1918, coagulam-se as instâncias de um agir no teatro que busca uma sociedade que tenha necessidade de teatro. E as Revistas Vermelhas de Piscator fecham-se com o canto da *Internacional* de um público que vive a si mesmo no futuro.

O Théâtre du Peuple, de Romain Rolland, é teatro de educação das massas, um uso que se declara diferente dos estatutos do teatro.

ALGUMAS SUGESTÕES, ainda, do período soviético: "Em nossa época de revolução socialista as festas do povo são mais do que um meio de educação política das massas: por meio delas as massas aproximam-se das artes em todas as suas formas: poesia, pintura, música, teatro. As festas do povo devem basear-se na atividade criadora das massas. Os trabalhadores não devem limitar-se a participar das procissões e das reuniões, mas também se exibir como cantores e oradores, decoradores e artistas, improvisadores e diretores [...]". Pelo que declara Kerjentzov num relatório acerca das festas do povo no primeiro congresso do teatro operário e camponês, em 1919, Sklovski responde declarando que o teatro das festas sempre existiu, mas com outros nomes, que o teatro é algo diferente e tem sua especificidade. Contrapõem-se ainda dois discursos que não dizem coisas diferentes mas se expressam com linguagens distantes de objetos não homogêneos. Em 1923 Eisenstein escreve: "o programa teatral do Proletkult não consiste na utilização de valores do passado e tampouco na invenção de novas formas de teatro, e sim na abolição do instituto de teatro como tal, substituindo-o por uma fase demonstrativa dos resultados, no plano da elevação, da qualificação, da aparelhagem existencial das massas".

corda desencadeia-se uma carola aérea e quase impalpável: os espíritos luminosos do dia, símbolo da humanidade liberta, com o eterno renascer do sol, do obscuro e opressivo desvario das trevas, dançam a felicidade fulgurante da vida renovada.

A época: 1917, 18 e 19 de agosto.

O lugar: Monte Verità, em Ascona, no lago Maggiore, em Cantão Ticino.

O espetáculo: *A Festa do Sol*, em suas três partes *O ocaso*, celebração do "Canto do ocaso" de Otto Borngräber, *Os demônios da noite*, dança pantomímica e passeata com archotes, e *O sol vitorioso*, hino dançado.

Os intérpretes: os alunos da escola-colônia de dança de Rudolf von Laban.

Os comitentes e os receptores: o Congresso Cooperativo Nacional da

Confraternidade dos Iluminados Herméticos. Ordem do Templo de Oriente (Monte Verità, 15-25 de agosto de 1917).

Os relatores: as duas descrições de aceitável abrangência que possuímos do espetáculo, e das quais extraímos com fidelidade aos fatos e à atmosfera nossa narração, nos chegam do interior do espetacular evento, do próprio von Laban uma e de Jakob Flach, um dos jovens bailarinos de então, a outra.

Em plena Grande Guerra, no coração da Europa dilacerada pelo conflito, nos declives dos Alpes, onde se combatiam sangrentas e decisivas batalhas, esta celebração ritual, em sua "estranheza" que a nossos olhos beira o absurdo, sintetizava a própria essência de Monte Verità.

(de E. Casini-Ropa, *La danza e l'agitprop*, cit., p. 23-6)

Há ainda outra história da oposição festa e teatro, a que usa a festa para afirmar a comunhão ou a comunicação interpessoal. Em essência, diríamos hoje, o lugar do vivido e da criatividade. Assim Proudhon não acreditava nas grandes assembléias ou reuniões, mas acreditava que o tempo livre do operário podia estar na origem de um despertar cultural, baseado na vida dos grupos (*La Célébration du Dimanche*, 1840). Teatro político não foi somente o ritual festivo das celebrações políticas de massa, como também as realidades mais informais e dirigidas de certas experiências de agitprop (teatro político de "agitação e propaganda"). E mesmo as experiências de atividades expressivas (teatrais) com as crianças que Asja Lacis realizou em 1918, e que estão na base do *Programa* de Benjamin, confluem nos discordantes temas da festa: "Improvisar o espetáculo significou felicidade e aventura para as crianças [...]. A representação pública transformou-se em festa. As crianças de nosso estúdio encaminharam-se numa espécie de cortejo carnavalesco no teatro ao ar livre da cidade. Levavam consigo, cantando pelas ruas, os animais, as máscaras, os adereços e os cenários. Juntaram-se a eles pequenos espectadores e adultos". E há a recuperação do circo e os vários espetáculos e aquele conjunto que se quis definir (com imprecisão tecnológica) pré-cinema; e imagens míticas do passado, como os cômicos do *Capitão Fracasse*, de Théophile Gautier, autor de refinadas e atentas críticas teatrais em que, entre outras, sustenta que o teatro do futuro será um espetáculo visual. E há a "festa popular" e a "festa dos primitivos", os estudos antropológicos e os conhecimentos dos teatros orientais — estes também são elementos de uma cultura teatral do século XX.

É inútil acumular exemplos, não são — as que precedem — indicações históricas: objetivam apenas ser sugestões para que não se esqueçam as muitas e diferentes implicações da oposição — confusão festa e teatro, do teatro popular ao teatro total, das celebrações de massa à comunidade criativa, do folclore e das culturas não ocidentais às experiências de cultura alternativa e de oposição.

Dois problemas básicos no teatro, por exemplo, chegam radicalizados na problemática da festa: o do público e o do ator. O público assiste ou recebe a festa, e então é o público-massa das celebrações; ou está estritamente implicado nela, sendo a própria festa ou no mínimo sua cultura, então é homogêneo.

A problemática da relação criação/recepção é levada ao extremo e, como desejava, Benjamin expõe seu lugar no interior dos meios de produção; parece opor ao público não indiferenciado a recepção "burguesa" da arte.

O ator dissolve-se, anula-se na recusa da procuração, nega-se como especialista e se propõe no máximo como estímulo; ou então é o estrangeiro, o diferente, que exibe habilidades, mas cujo tempo e cujo espaço são distantes, não conhecidos.

Da oposição festa/teatro chega uma visão dinâmica e dialética: um percurso, não uma realidade; um contraste, não um fluir. Em essência, atrás das palavras e das grandes sombras que escondem, há problemas específicos a serem investigados e usados.

UM PROJETO TEATRAL DE STANISLAVSKI.

L. A. Sulierjitski sonhava em criar junto comigo algo semelhante a uma ordem espiritual de artistas, cujos integrantes deviam ser pessoas de concepção sublime, idéias amplas, vastos horizontes, conhecedoras da alma humana, que aspirassem a objetivos artísticos nobres e fossem capazes de sacrificar-se por uma idéia. Sonhávamos em alugar uma fazenda ligada à cidade por bonde e estrada de ferro. Poder-se-ia construir junto à casa grande um palco e uma platéia, onde deveriam realizar-se os espetáculos do estúdio. Nas casas de fundo desejávamos distribuir os atores, e para os espectadores era necessário construir um hotel, e o visitante recebia junto com a entrada o direito a um quarto para pernoitar. Os espectadores deviam chegar antes do espetáculo. Após um passeio pelo belo parque junto à casa, descansar, almoçar no refeitório geral que os pupilos do estúdio manteriam, sacudir a poeira da capital e limpar a alma, o espectador deveria ir ao teatro. Em tal aspecto ele apareceria bem preparado para receber as impressões artístico-estéticas. Os recursos para esse Estúdio fora da cidade viriam não só dos espetáculos, mas também da fazenda. Durante o plantio e a colheita da primavera e do verão, os próprios alunos do Estúdio deveriam fazer todos os trabalhos agrícolas. Isso teria grande importância para o ânimo geral e a atmosfera de todo o Estúdio. As pessoas que se encontram diariamente no clima nervoso dos bastidores, não podem estabelecer relações estreitas e amigáveis, indispensáveis a uma comunidade de artistas. Mas se além da vida de bastidores essas mesmas pessoas se encontrarem na natureza, no trabalho comum da terra, ao ar livre, sob os raios de sol, suas almas se abrirão, os maus sentimentos evaporarão e o trabalho físico comum contribuirá para a sua união. Durante os trabalhos agrícolas da primavera e do outono, a atividade teatral seria interrompida para renascer após a colheita do trigo. No inverno, no tempo livre da criação, os próprios pupilos deveriam trabalhar na montagem das peças, ou seja, deveriam pintar cenários, costurar trajes, fazer maquetes, etc. A idéia do trabalho com a terra era um sonho antigo de Sulierjitski: este não podia viver sem a terra e a natureza, especialmente na primavera. O lado agrícola do hipotético Estúdio deveria, por isso, ser desenvolvido sob os cuidados imediatos do próprio Sulierjitski.

À história das festas, do teatro em espaços abertos e do teatro popular, do espetáculo e das liturgias civis, dos Festspiele e das Exposições Universais, entrelaça-se a história das experiências "separadas" de teatro nas diversas formas e a das que de alguma forma são atinentes ao teatro; mas também a do teatro político, do teatro operário, do teatro agitprop, nas diversas formas e gêneros que assumem ao longo dos diferentes anos e em situações geográficas e históricas desiguais; até mesmo no internacionalismo que as substancia e, em parte, as organiza. E, afinal, na mesma tensão: usar o teatro como comunicação e persuasão; ou melhor, em termos mais respondentes aos homens que o fizeram, simplesmente "usar" o teatro (mesmo como autopedagogia para quem o faz). Hoje conhece-se melhor a história do teatro político e agitprop da Revolução Soviética; e numerosas contribuições esclareceram e coloriram a Alemã e mesmo a Francesa e a Americana e a Inglesa. O teatro do proletkult, do agitprop, as festas celebrativas de Ievriéinov, o Outubro teatral de Meyerhold, as Blusas Azuis; o teatro agitprop de Weimar com Piscator, Karl-Heinz Martin, Balázs, Wangenheim, e Berta Lask, e Friedrich Wolf, e as organizações de teatro socialistas e as comunistas, e os grupos de teatro e seus intelectuais; a Fédération du Théâtre Ouvrier Français, o grupo Outubro de Prévert, a ação prática e teórica de Jean-Richard Bloch; o Workers' Laboratory Theatre e o Federal Project, e John dos Passos e Hallie Flanagan; o Workers Theatre Movement, os Rebel Players e o Unity Theatre e os Living Newspapers com a contribuição de Joan Littlewood. Pode-se conhecer o movimento na Espanha, na Guerra Civil, com as "Misiones pedagógicas" e a obra de García Lorca e a de Alejandro Casona e ainda a de María Teresa León e o teatro definido pregnantemente "de urgência"; e ainda aquele tcheco-eslovaco com as "espartaquíadas", as Blusas Azuis, e Jindrick Honzl; na Polônia, em Lodz e Varsóvia, até o teatro dos "partisans" da Segunda Guerra Mundial que, com o "Teatro Rapsódico", era feito em residências particulares; e na Romênia, e na Iugoslávia, e na Bélgica. Pode-se lembrar a "União Internacional do Teatro Operário", de 1930, em Moscou, por iniciativa de soviéticos e alemães, franceses, tcheco-eslovacos, belgas, com suas conferências e seus boletins; e as Olimpíadas de teatro para grupos agitprop, como as que se deram em Moscou, em 1933. E até o teatro durante a Longa Marcha, na China.

São teatros que propõem problemas radicais para o pensar e mesmo para o fazer teatro. Por exemplo, agem na tensão para uma técnica que é o armamento do teatro profissional e institucional (luzes, figurinos, espaços, preparação física e vocal, bem como texto e até mesmo repertório — houve não somente revistas, como também co-

> Evidentemente, esse projeto não saiu dos sonhos, entretanto acabamos conseguindo pôr em execução uma parte dele.
>
> Na costa do mar Negro, na Criméia, a algumas *verstas* da cidade de Evpatória, comprei terras numa magnífica praia de areia e coloquei-as à disposição do Estúdio. Com dinheiro arrecadado em espetáculos dados em Evpatória, construímos naquela terra prédios de natureza social, um pequeno hotel, uma cavalariça, um estábulo, depósitos para instrumentos agrícolas, sementes, víveres alimentícios, reservas, sótãos para a conservação de carne e leite, etc. Cada pupilo deveria construir com as próprias mãos a casa que se lhe concedia para morar nos dias difíceis.
>
> Durante dois ou três anos um grupo de pupilos do Estúdio, dirigidos por Sulierjitski ia para Evpatória durante o verão, onde levava vida primitiva, sem teto. Os próprios integrantes do grupo carregavam e lavravam as pedras para a construção dos edifícios de função pública, levantavam provisoriamente as paredes exatamente da forma como as crianças levantam casinhas com cubos: em vez de telhado, uma lona, em vez das portas e dos caixilhos das janelas, tapetes e cortinas de pano; servia de piso a areia da própria praia, e no interior da casa formava-se um ambiente acolhedor com divãs de pedra e cadeiras cobertas de travesseiros, como nos castelos medievais com as paredes revestidas de pano, lanternas chinesas iluminando os cômodos à noite. Toda a comunidade de homens primitivos andava seminua e naturalmente bronzeada do sol. Sulierjitski repetia as suas técnicas com os *dukhobori* no Canadá, estabelecia um regime severo. Cada pupilo do Estúdio tinha a sua obrigação social: um era o cozinheiro, o outro o cocheiro, esse se ocupava da parte administrativa, aquele era o barqueiro, etc. A fama dos homens primitivos espalhou-se por toda a Criméia e atraía os curiosos, que organizavam excursões para ver os selvagens pupilos do Estúdio do Teatro de Arte de Moscou.
>
> (de Konstantin S. Stanislavski, *Minha vida na arte*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989, p. 477-9; o texto é extraído desta edição brasileira, traduzida por Paulo Bezerra)

leções editoriais para o teatro agitprop, na Alemanha e mesmo na França); tensão que é recusada devido aos limites ideológicos e mesmo operacionais que a técnica põe, com discussões apaixonadas e polêmicas inflamadas, como a que houve entre Maxim Vallentin e a redação da revista *Linkskurve;* ou o problema do ator amador ou profissional; ou os contrastes para a definição e o uso da dramaturgia, e a intervenção dos escritores. São teatros, acima de tudo, que põem o problema do "para quem" e do "porquê" fazer teatro.

Desses teatros, quer os de agitação quer os da liturgia, a primeira existência e o primeiro valor é a situação: o clima, a atmosfera, o sinal que o espetáculo potencial dá com seu próprio existir. Em romance autobiográfico, *Goodbye to Berlin*, Christopher Isherwood, que escreveu textos com Auden, conta muitos lugares da Berlim da década de 30 (na viagem de instrução obrigatória para os intelectuais ingleses); duas "cenas", entre muitas, podem dar o colorido das situações: "Nunca esteve na cantina próxima ao zoológico?" — perguntou-me Frita enquanto nos afastávamos do Salomé.

"— Poderíamos dar uma olhadinha... Daqui a seis meses, talvez, todos vestiremos camisas vermelhas... — Concordei. Estava curioso para ver como era a 'cantina comunista' de Frita. Era, na verdade, uma cantinazinha pintada de branco. Sentavam, em longos bancos de madeira diante de enormes mesas despojadas, uma dúzia de pessoas juntas — como num refeitório de colégio. Nas paredes estavam rabiscados desenhos expressionistas que emolduravam verdadeiros recortes de jornais, verdadeiras cartas de baralho, rótulos de cerveja, caixas de fósforos, caixas de cigarros, cabeças recortadas de fotografias. O café estava abarrotado de estudantes, em sua maioria vestidos com agressiva desordem política — os homens com camisetas de marinheiro e calças deformadas e manchadas, as moças com camisetas disformes, saias visivelmente seguradas com alfinetes-de-segurança e berrantes *écharpes* ciganas laçadas com desleixo. A proprietária fumava um charuto. O rapaz que servia de garçom vadiava com um cigarro entre os lábios e afagava os clientes nas costas enquanto ouvia os pedidos. Tudo era completamente falso e prazeroso e alegre: era inevitável sentir-se como na própria casa...".

De forma diferente o olho estranho de Isherwood registra a aura da sala de reuniões de um clube para jovens nazistas: "longas bandeiras coloridas pendiam das paredes, bordadas com iniciais e misteriosos emblemas-totem. Numa das extremidades da sala havia uma mesa baixa coberta com um pano carmesim bordado — uma espécie de altar. Sobre a mesa, velas em castiçais de latão. — As acendemos às quartas-feiras — explicou Rudi — quando temos discussões das que se fazem em volta da fogueira. Então nos sentamos em roda, no chão, e cantamos canções e contamos histórias —. Sobre

COPEAU E A AVENTURA DOS COPIAUS

Fazer um grupo de atores, desprovidos de qualquer sentimento ou estilo religioso, representar a Paixão de Nosso Senhor no adro de uma catedral, diante de um público reunido mais por curiosidade do que por fé, não é fazer obra de sinceridade. Dar hoje uma tragédia de Sófocles numa arena, misturando a multidão dos figurantes à dos espectadores com pretexto de fazer com que reviva o espírito da tragédia grega, é sem dúvida o cúmulo da artificialidade capaz, quando muito, de desenfrear o entusiasmo dos refinados que nunca se empenham nos aplausos que concedem e que passam com desenvoltura dos espetáculos do Casino de Paris aos de Bayreuth. Há mais verdade e, por conseguinte, mais arte, no agrupamento de uma aldeia em volta de um circo ambulante; e infinitamente mais no comportamento dos freqüentadores do estádio diante de um jogo de futebol que os apaixona e que eles comentam em voz alta e aos berros, mimando involuntariamente as peripécias à proporção que elas acontecem.

[...]

A experiência que realizei na Borgonha de 1925 a 1930 foi extremamente instrutiva porque era extremamente modesta. Procurávamos um público: fazíamos o pregoeiro da aldeia nos anunciar com uma breve "parada" da qual se encarregavam nossos jovens, e depois levantávamos o palco numa praça ou num jardim, na boa estação, ou então no salão de baile de um hotel ou no mercado coberto. Procurávamos fazer com que nossa representação coincidisse com alguma festa, que deixasse o público bem disposto, e os vinhateiros, os trabalhadores rurais, os

a mesa, com o castiçal, havia uma espécie de ícone — o desenho emoldurado de um jovem explorador de beleza não terrena, o olhar estático na distância, uma bandeira na mão. O lugar todo me incomodava profundamente. Desculpei-me e fui-me embora o quanto antes".

Não são diferentes as atmosferas das descrições dos cabarés, dos espetáculos agitprop, das reuniões de teatro político, das festas espetaculares. O olhar do espectador do teatro de nosso século parece ver a situação, o espaço e sua transformação, os espectadores, as poéticas — e parece não ver os atores, sua ação, as dramaturgias em curso, as relações.

O SONHO E A necessidade de teatro como comunidade também está nos escritos dos grandes mestres do teatro do século XX, de Stanis-lavski a

comerciantes, os burgueses, os funcionários e os castelões reuniam-se para nos ouvirem e para juntos se alegrarem com nossa representação.

[Em "Recordações", lido em 1931, assim evocava os espetáculos]

Deveria ter-lhes mostrado os *Copiaus* à obra, em sua grande "adega", aos pés de uma magnífica colina francesa, ou então na estalagem da aldeia, imediatamente irmanados com os vigorosos boas-vidas dos vinhedos, ou então nos caminhos de verão e de inverno, à claridade da lua ou no gelo, nos furgões de brasões significativos, que voltam da representação. Molière sob uma lona ou sobre o tablado de um salão de baile, diante de um público *realmente* popular, no qual os operários se misturam aos burgueses e aos senhores, e que, sereno como a farsa representada, só está à espera de cócegas para rir nos momentos gostosos. Precisaria, sobretudo, descrever para vocês as festas de Dijon, de Baune ou de Nuits, as *Celebrações do vinhedo e do vinho* que espalharam a fama dos meus companheiros pela província toda...

Diante de centenas, milhares de vinhateiros vindos de todos os pontos da colina, os meus *Copiaus*, quatro à direita, quatro à esquerda e o chefe bem no meio, numa bela formação coral, firmes sobre as pernas, a testa alta, a voz clara e sonora, pindarizavam em honra das rainhas bronzeadas que os votos de suas prefeituras tinham eleito, nesta festa da vindima, guiando cortejos e presidindo à *Paulée.*

Depois, finda esta primeira parte da cerimônia e chegada a noite, os companheiros deixavam a sala e, em roupas claras, uma flor no chapéu, afluíam pelas ruas, no meio do povo, onde eram reconhecidos,

Copeau, de Meyerhold a Reinhardt; encontra-se mesmo em seu trabalho pedagógico — na experiência de fazer um teatro que se mede pelos homens que o fazem, que tem direito de existência e sentido antes do espetáculo para o público. O espectador não produz teatro, e sim (na cultura teatral do novecentos) é produzido pelo teatro.

Nesse aspecto coincidem também o teatro de liturgia e o teatro de agitação, cujo valor não reside no teatro que se faz e sim no fazer teatro.

O teatro parece medir-se pelo entusiasmo de quem o faz e depois de quem o recebe; o fanatismo é necessidade para os teatros de que falamos; é força em Craig assim como em Copeau e em Stanislavski. É difícil para a cultura dialogar com o teatro no século XX, e é difícil aceitar esse teatro fora do Teatro e contra o Teatro (mesmo para quem, ainda assim, está na cúpula das mudanças sociais: para Lênin que

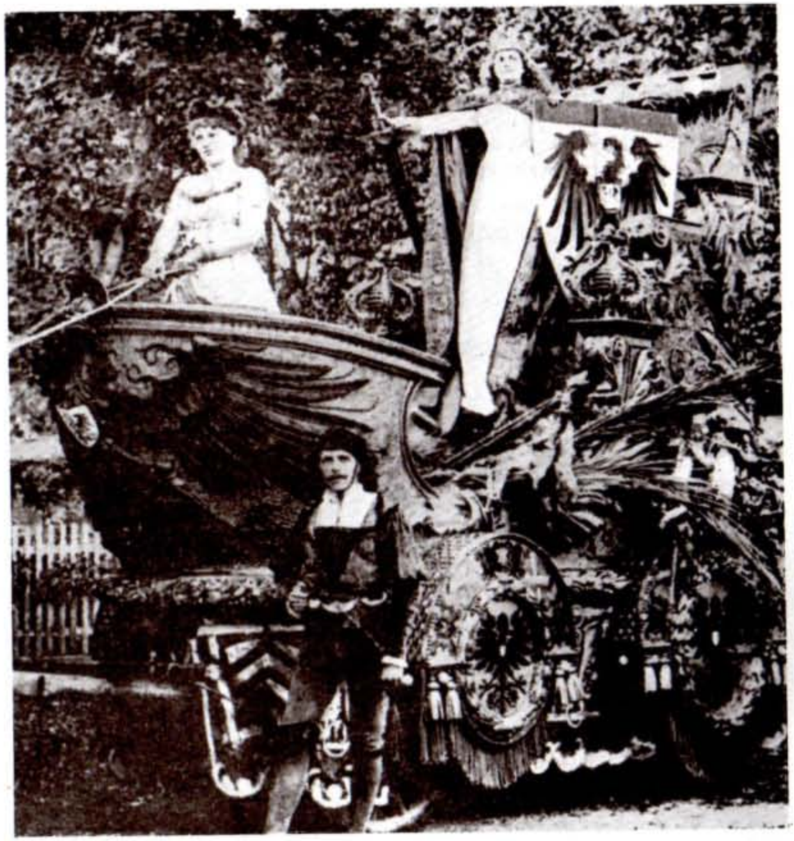
> parados, festejados, hospedados até a hora em que a sala ficava novamente repleta, mais palpitante, mais ondeante, e nós reaparecíamos à ribalta, para um novo espetáculo cujo herói era Jean Bourguignon. [...]
>
> Contraste de vinhedos, diálogos de amor, coros báquicos, provérbios e canções, danças agrícolas do vinhedo e do vinho. O pai Noé chegava para interrompê-los. Eis o pai Noé:
>
> Bebi, bebo e beberei. Quem disse que é coisa que não vale nada? É coisa que consola de tudo.
>
> [...]
>
> Assim as nossas representações, quase improvisadas, harmonizavam-

obstaculiza o proletkult; ou para Hitler, cujos muitos esboços de edifícios teatrais novos são bastante tradicionais; ou para Mussolini que escreve dramalhões com Forzano). Harold Clurman, que com o Group Theatre havia levado aos Estados Unidos o sentido de um teatro não realizado como empreendimento comercial, subvencionado pela comunidade dos atores, escreve, num artigo de 1929, um diálogo impudico: "*O homem da lei*: Se omitirem o tom evangélico podem me falar de teatro. *O homem de teatro*: O fanatismo entre nós é não somente inevitável; é quase indispensável".

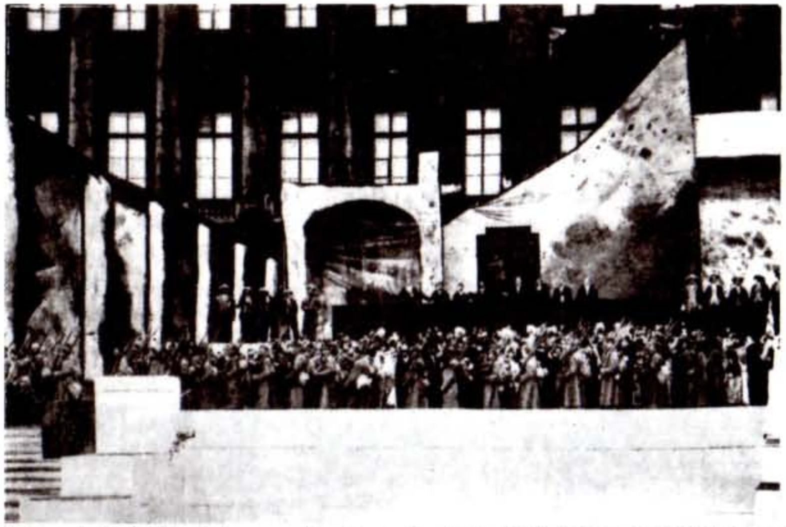
A continuidade pegajosa do teatro tradicional, os hábitos e os atrasos da cultura, da crítica e da literatura dramática...: a superfície do teatro do século XX tem sua própria história, que é importante e de amplo relevo. Mas por trás há as premências da busca apaixonada pelos teatros de liturgia e de agitação, do trabalho distinto para o teatro, dentro e fora do próprio teatro. Temos de fazer as contas com a história deste outro teatro, visto que o teatro do século XX é nossa tradição.

Para a bibliografia relativa aos assuntos tratados, e para as citações, remetemos ao ensaio "Teatri di disturbo e di liturgia" (que é aqui retomado com algumas integrações) em F. Cruciani, *Teatro del Novecento, Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Florença, Sansoni, 1985.

> se com as circunstâncias, a estação, a terra, o público. Eram sadias, vigorosas, quase completamente purificadas pelo pó do palco.
>
> Delineávamos com coragem embora incompletamente, pobremente mas com sinceridade, formas mais livres, mais arejadas. Freqüentemente obtiveram, *espontaneamente*, aquela adesão do público, aqueles momentos de comunhão perfeita entre palco e platéia que são os ápices do teatro e que tantos estetas e teóricos procuram obter com meios adulterados.
>
> (de J. Copeau, Il Teatro popolare, em AA. VV. , *Eroi e Massa*, Bolonha, Patron, 1979, p. 136-7; e Copeau, *Ricordi del Vieux Colombier*, Milão, Il Saggiatore, 1962, p. 75-7)

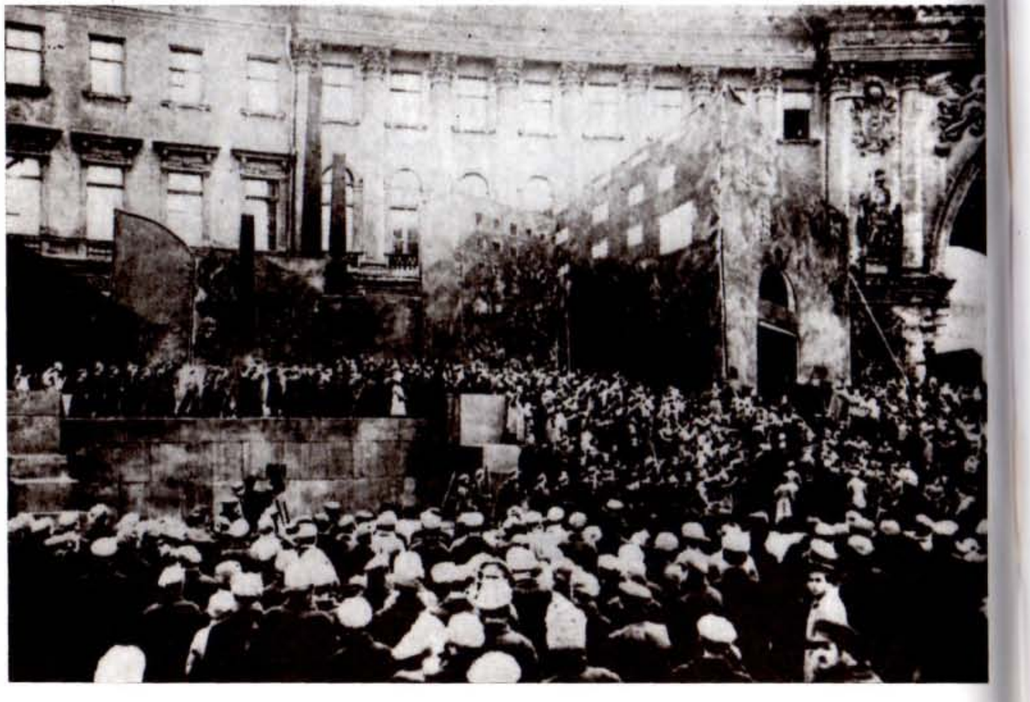


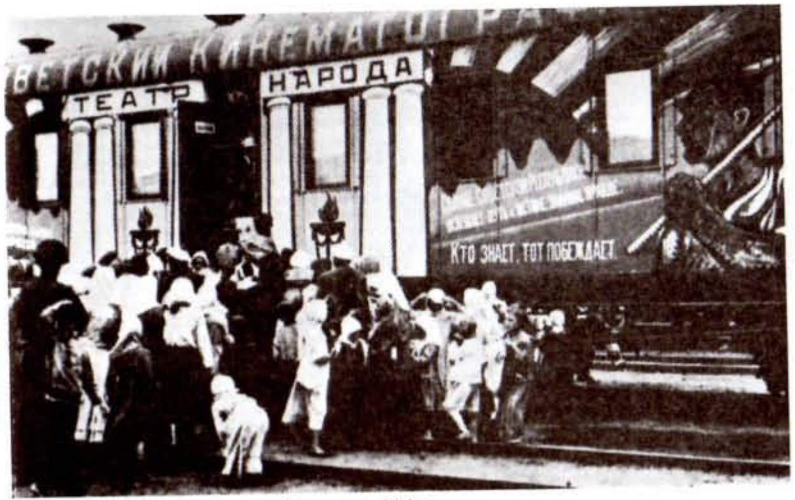
Carro alegórico da Alemanha no Festival dos *Atiradores de Elite*. Munique, 1861.



A *Tomada do Palácio de Inverno*, direção de Evreinóv, 1920. Acima, os soldados brancos preparam-se para o assalto ao cenário vermelho.

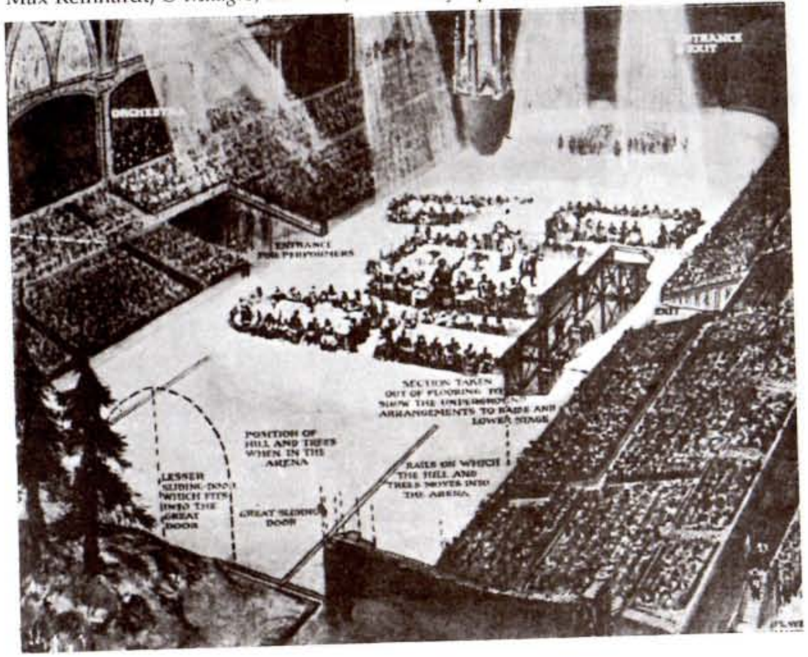
Abaixo, os soldados e os operários rebeldes estão juntos para atravessar a ponte que leva ao cenário branco.




ТЕАТР
НАРОДА
КТО ЗНАЕТ, ТОТ ПОБЕЖДАЕТ

Vagão de teatro e cinema agitprop soviético.

Max Reinhardt, *O Milagre*, Londres, Teatro Olympia Hall, 1911.


ORCHESTRA
ENTRANCE & EXIT
ENTRANCE FOR PERFORMERS
EXIT
SECTION TAKEN OUT OF FLOORING TO SHOW THE UNDERGROUND ARRANGEMENTS TO RAISE AND LOWER STAGE
POSITION OF HILL AND TREES WHEN IN THE ARENA
RAILS ON WHICH THE HILL AND TREES MOVES INTO THE ARENA
LESSER SLIDING DOOR WHICH FITS INTO THE GREAT DOOR
GREAT SLIDING DOOR

Jacques Copeau, *As Artimanhas de Scapino*, de Molière, espetáculo ao ar livre. (Aqui Scapin é representado por Robert Allard, não por Copeau.)

O grupo *Megafone Vermelho* em ação na cidade de Berlim. Cena do filme *Kuhle Wampe*, de Brecht, Dudow, Eisler e Ottwald, 1932.

A TRADIÇÃO CONTEMPORÂNEA: TRÊS MODELOS E DUAS SITUAÇÕES

EXISTEM, na história do teatro, momentos e situações em que o teatro parece explodir, prorrompendo das estreitezas das salas e do ofício para derramar-se no exterior e englobar tudo o que de necessidades ou de formas expressivas encontra no exterior. Parece adquirir uma grande potencialidade em acolher e veicular o que de diferente ou de eversivo ou de festivo uma sociedade for capaz de liberar. Tudo parece possível, no teatro e com o teatro. Contam relativamente a diversidade das linguagens e as diferenças dos estilos, as disparidades ideológicas ou estéticas: as vicissitudes pessoais, para as quais obviamente tudo isso permanece determinante e em que encontra exatas raízes e motivações, parecem se resolver numa onda social e cultural da qual se é parte. O teatro, em 1968 e depois extensivamente nos anos 70, viveu um desses momentos de diástole, com a irrupção em territórios de fronteira em que outras realidades foram englobadas e novas relações estabelecidas; o teatro saiu mais uma vez dos teatros, verteu nos lugares da vida, nas ruas.

Na Europa toda, nos anos "do 68", o teatro viveu novas formas de organizar e produzir uma vida cultural percebida como um possível lugar onde colocar à prova uma diferente qualidade da vida. O Maio Francês e a ocupação do Odéon com as demissões de Barrault; a Revolução Cultural Chinesa; o percurso de Peter Brook da Royal Shakespeare Company ao Centro Internacional de Pesquisas Teatrais em Paris (70); a explosão do *Orlando Furioso* de Ronconi; e ainda o *Mistério Bufo* de Dario Fo (69), os *happenings* e os *Dionysus 69* de Schechner, os teatros do agitprop e de festa e de reuniões coletivas... Ao teatro comercial, bem como ao teatro público, contrapõe-se o teatro como festa autogerida no brotar difuso, nos anos marcados pelo 68, das festas, dos mil grupos teatrais, dos teatros radicados nas comunidades, da animação teatral: buscam-se outras situações em que o teatro tenha um sentido imediato, as pessoas tornam-se atores enquanto expressam necessidades e experiências pessoais, relacionam o teatro com o sentido que encontram mais ou menos de imediato ao fazê-lo e ao recebê-lo, colocam-se fora dos circuitos comerciais. Nascem centros culturais e reaparecem festivais "diferentes", como o de Nancy (desde 1963) ou o de Santarcangelo (desde 1978). Na Europa e nos Estados Unidos, nascem experiências de enorme estatura de cultura e de teatro, que seria excessivamente demorado elencar: é uma larga parte da história do teatro nos nossos anos.

Tudo isso tem seus desenvolvimentos, no plano social e no plano cultural e no plano do teatro. Não iremos falar de história, lembramos isso como pano de fundo de experimentações teatrais que se colocam como exemplares para o ponto de vista que estamos seguindo: o teatro de rua. Indica-nos, antes de vermos as diferenças, o forte sentido da unidade: respostas diferentes na origem, na realização e nos desenvolvimentos, mas dispostas numa instância comum de um diferente uso e sentido do teatro, de diferentes relações na existência do teatro.

JULIAN BECK E O LIVING THEATRE

Em 1947 Julian Beck e Judith Malina decidiram que o teatro que queriam fazer era o Living Theatre: um nome ao qual permaneceram fiéis nos fatos com uma extrema coerência. Em 1951 começaram a fazer seu teatro, fora dos circuitos comerciais, em Nova York; privilegiaram primeiramente o drama em versos e encenaram Gertrude Stein e Bertolt Brecht, García Lorca e Picasso, Eliot e Jarry, Auden, Pirandello, Strindberg e mesmo a *Fedra* de Racine. Com *The Connection*, de J. Gerber, e sobretudo com *The Brig*, de K. H. Brown (1963), o Living acentua a ligação com Artaud na busca de um rigor e de uma verdade que fizessem do teatro um lugar de transformação e de consciência, quer para os atores, quer para o público.

A partir daí realizaram espetáculos que pertencem à grande história do teatro, como *Mysteries and Smaller Pieces*, *Frankestein* e *Antígona*, nos quais o envolvimento do público significou cada vez mais a necessidade de se usar o teatro para criar uma situação real, até o escândalo-sucesso de *Paradise Now*, apresentado em Avignon em julho de 1968. Era um espetáculo sobre e de liberação, uma viagem espiritual e política em direção à revolução anárquica não violenta.

O Living é uma comunidade que usa a sala teatral como uma praça, e sai para as ruas e para aqueles lugares onde se luta contra as violências e as repressões da nossa sociedade. Chega ao Brasil para levar às extremas conseqüências este modo de viver o teatro; voltará à Europa em 1975. Em 1970, no Brasil, começa um ciclo de criações coletivas para intervenções nas ruas, nas fábricas, nos manicômios, etc., o ciclo *A Herança de Caim*, estrutura-se, agregando sucessivamente outros elementos e partes nas diferentes ocasiões e países. Fazem parte dele, por exemplo, *Sete Meditações sobre o Sadomasoquismo Político*, os *Seis Atos Públicos para transformar a Violência em Concórdia*, *A Destruição da Torre do Dinheiro*, e muitos outros. Durante sete anos, até 1983, o grupo reside na Itália. Representa nos teatros *Prometheus* e a segunda montagem de *Antígona*, *O Homem-Massa* baseado em Toller, *The Yellow Methuselah* baseado em Shaw e Kandinski, *The Archeology of Sleep*, do próprio Beck.

Deixando a Itália, Julian Beck escreve em seu Diário, a 1.º de fevereiro de 1983: "Deixando Roma. Fim da Campanha Italiana. Embalar: o mapa da Itália retirado da parede de meu quarto, fechado o capítulo. A agitação da partida, arranjos, embalar, embalar e embalar, caixas, papelões, baús, malas, problemas de dinheiro, velhos amigos, amores, homenagens, o passado em corrida, através do presente, dentro do futuro. E agora o trabalho dos anos 80. O objetivo permanece firme, alto e magnífico: beleza e intelecto de coração e espírito a querer alcançar liberdade e paz, amor e criatividade, vida contra morte, o encontro com o sublime. Die Ewige Heilige zieth uns Hinauf (O Eterno Sagrado nos faz aguardar).

Para trás os sete anos italianos: como chegamos para difundir na península as visões disseminadas mediante a alegria de nossa arte, como procuramos contaminar as ruas e todos os grupos, os partidos políticos grandes e pequenos, o inteiro movimento anárquico, contra a tendência a aceitar terrorismo, americanismo, militarismo, tradição. Como sonhamos sermos úteis para o movimento da classe trabalhadora em busca de alternativas, como procuramos seduzir com nosso eros político artistas e poetas, o mundo do teatro e os jornalistas, para induzi-los a fazer amor com harmonia e liberdade em todas as suas iridescentes mutações. Como dançamos dentro e fora de 175 cidades e vilarejos, andando pelas ruas e levando a experimentação nos teatros, com nossas poesias nas frestas dos pisos, e inundado nosso público com os salmos dos nossos corações, e depois partimos.

Adiante em direção ao cerne, Paris.

Partidos — deixando a Itália mais desanimados de quando chegamos, o movimento anárquico novamente em declínio, mas ainda agüentando, o movimento pacifista em crescimento, embora em um ritmo mal perceptível, classes trabalhadoras sindicatos prisioneiros da própria rígida forma, marcados pela enfermidade burocrática, mesmo que agora cada um conheça o significado da palavra *autogestão;* e cada mulher saiba sofrer opressão, e os homossexuais estão aparecendo, e a imprensa é burguesa — burguesa e liberal, e as esperanças em brasa do movimento de 68 evaporaram: restam apenas tecidos e membranas.

E ao mesmo tempo a mim parece evidente que nós — e a Itália — estamos próximos da capacidade de realizar aquelas esperanças visionárias e aquelas visões de esperança; hoje mais do que então [...]".

O trecho foi extraído das *Crônicas do Living Theatre 1975-1985* redigidas por Serena Urbani, Thomas Walker e Ilion Troya (in *Quaderni di Teatro*, n.º 33, 1986, dedicado a Beck e ao Living, curado por F. Ruffini). Nota-se, neste documento, que entre 1975 e 1983 o Living apresentou na Itália 438 espetáculos em teatros e 148 nas ruas ou em outros lugares; e que para aproximadamente a metade dos eventos de rua não fora prevista nenhuma remuneração e que, mesmo sendo Roma a base do grupo, nas *Estati Romane*[*] dos anos 70 o Living foi para as ruas exclusivamente por iniciativa própria.

Em setembro de 1985 Julian Beck morre.

É uma história, a do Living, marcada por uma profunda coerência de pesquisa com a arte, e de vida; uma história em que o teatro é, com rigor de qualidade e paixão pelo trabalho, um instrumento pelo qual uma experiência interna e interior procura os modos de construir relações com o exterior, com os outros; ali onde esta experiência de relação é procurada por pelo menos uma parte do ambiente social em que não é desejada. Nesse sentido o teatro de rua do Living é um momento, o mais evidente e o mais cheio de riscos, de uma única e unitária realidade em teatro: mesmo nos espetáculos em teatros, o do Living é, essencialmente, um teatro de rua. O teatro torna-se um processo que não tem sentido no teatro que produz e sim na capacidade de testemunhar/indicar/provocar transformação. É a companhia teatral, a tribo, a disseminação de ações nos lugares mais diferentes, o rompimento da forma estética em experiência existencial: é isso que Eugenio Barba indica ao reconhecer no Living um guia para uma inteira vertente da pesquisa teatral nos anos 70 (entrevista em F. Quadri, *Il Teatro Degli Anni Settanta. Invenzione di un Teatro Diverso*, Turim, Einaudi, 1984).

Em 1968, em Avignon, o Living abre o "escândalo" de *Paradise Now*, que prossegue mais tarde nas salas ocupadas das universidades. Toda a representação também é uma manifestação política para convidar o público a cumprir *imediatamente* a própria revolução pessoal, recusando a propriedade individual, os tabus sexuais, a hostilidade para com os outros, e os outros sinais da violência na sociedade contemporânea. O grupo vive como comunidade anárquica e propõe o teatro como instrumento de ação política para a possível revolução da anarquia. Em 1970, no Brasil, agirão pelos subúrbios de São Paulo, e serão presos por seu teatro político. Em 1977 estarão em Bolonha.

Na "Declaração pela ocupação do Odéon", em maio de 1968, em Paris, Julian Beck expressa seu sonho por meio do teatro:

"[...] O que acontece aqui é a coisa mais bonita que eu já vi em teatro. Há vinte e cinco anos nós queremos a revolução; e pensamos que teremos a prova do êxito de nosso trabalho no momento em que a revolução começar. Agora me parece que nesses dias nós assistimos à revolução. [...]. Nós queremos ver a cultura libertada, os teatros, as universidades, libertar todos os homens. Nós queremos ver os operários libertos do trabalho degradante. E esta noite nós demos o exemplo... Os artistas têm a função de mostrar algumas possibilidades. O que foi iniciado no Odéon pode prosseguir por todos os teatros, porque quando os teatros não são subvencionados pelo governo, o são por uma forma de capitalismo que nós devemos destruir. [...]. É importante ocupar o Odéon, porque se encontra no Quartier Latin, e acima de tudo porque ali se manifesta um talento de primeira ordem: o talento da companhia Madeleine Renaud/Jean-Louis Barrault, os quais, no conjunto, são como uns escravos do Estado. E isso confirma nossa idéia de que devemos mudar imediatamente a nossa forma de ação. É preciso dizê-lo: o Living Theatre aceita trabalhos nas Maisons de la Culture, nos teatros burgueses etc. Precisamos ir para as ruas! Temos de destruir esta arquitetura que separa os homens. Temos de ir em direção ao homem na rua para fazer com que ele conheça suas possibilidades de ser. [...]. A revolução continua a amadurecer em suas formas de beleza, em suas formas de amor, em suas formas de verdadeira libertação. E eu gostaria de pronunciar uma palavra que nunca ouvi desde minha chegada a Paris: a procura de modos não violentos para a revolução. Temos de procurar mudar o mundo sem utilizar as formas e os fins da civilização que queremos destruir. A sociedade é fundada na violência e vai em direção à violência, é isso que temos de mudar. Sem utilizar a violência." (de J. Beck & J. Malina, *Il Lavoro del Living Theatre. Materiali 1952-1969*, org. por F. Quadri, Milão, Ubulibri, 1982).

---

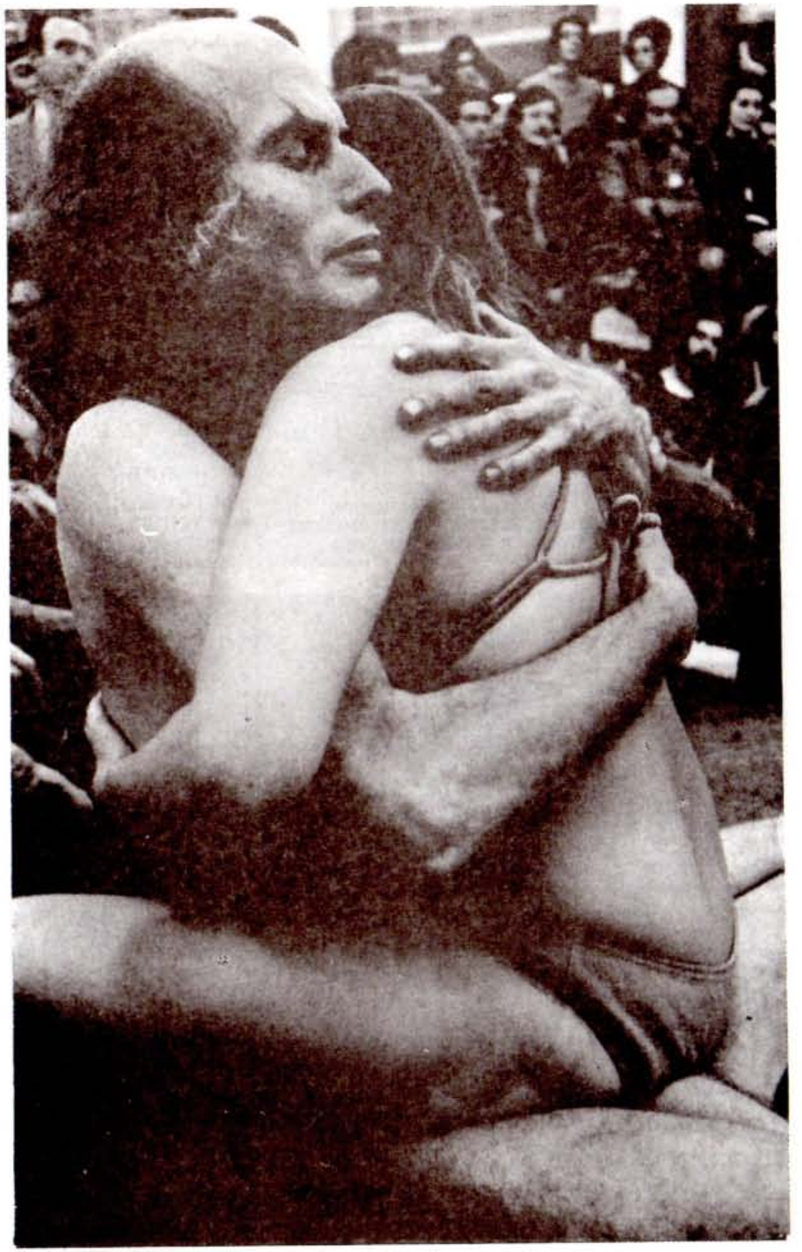
[*] Verões Romanos, eventos culturais de caráter oficial em Roma, n.d.t.

O teatro de rua do Living não é essencialmente uma situação diferente do teatro: não é o lugar que conta, quanto antes o grupo que faz teatro e propõe seu modo de viver por intermédio dos símbolos (objetos, ações) positivos e negativos de nossa sociedade. Por isso, num espaço qualquer, cria o espaço do teatro: o lugar em que alguns homens operam atos rituais ou simbólicos com verdade. Quase não necessita de estruturas: necessita de homens que substanciem a mensagem ética antes mesmo da política. Nos *Seis Atos Públicos* há um percurso indicado na cidade com pontos (casa da morte, casa da guerra, casa do Estado, casa do amor, etc.) nos quais acontecem os eventos simbólicos; na *Torre do Dinheiro* há uma construção de mais andares.

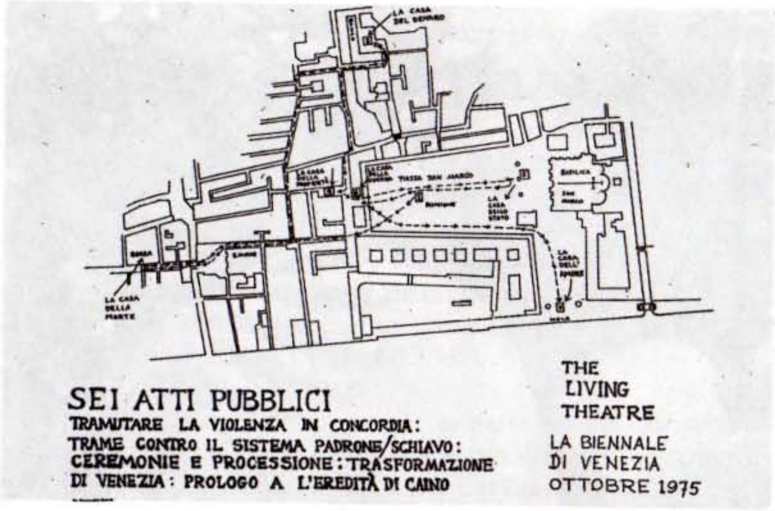
Assim respondia Julian Beck a uma pergunta acerca das relações entre arquitetura e teatro que lhe fora dirigida na Bienal de Veneza de 1975 (em F. Perrelli, *Un Quaderno Teatrale. Anni Settanta e Oltre*, Bari, Adriatica, 1986):

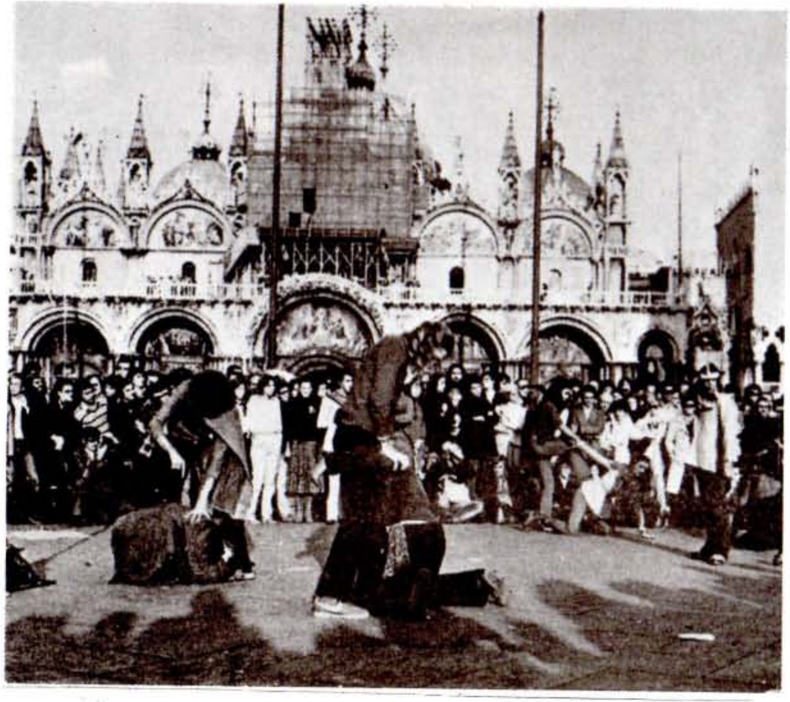
"É bastante claro que no teatro de hoje há uma tendência para quebrar as paredes e a levar o teatro para o espaço aberto para dar vida a um rito popular. A forma habitual do teatro é repressiva porque obriga o público a uma situação de imobilidade. O espetáculo é como um sonho e o público tem de ficar sentado numa câmara escura. A posição do público é passiva. Os heróis, os que agem, não são os atores e sim os personagens que os atores interpretam.

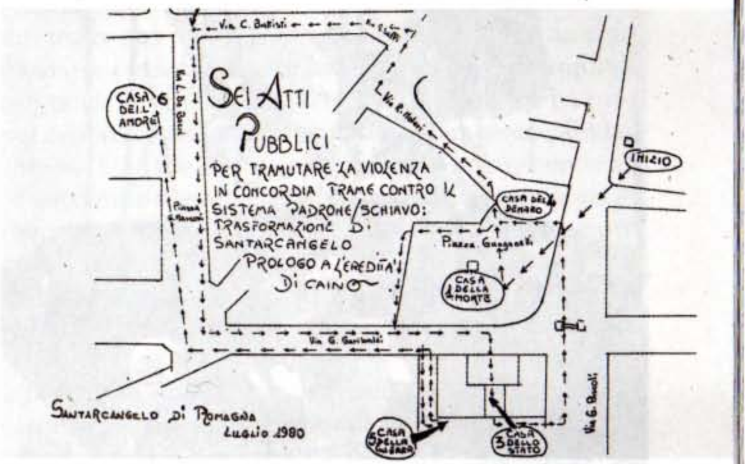
"É preciso irmos para as praças, em primeiro lugar para destruir as formas de vida diária, e em segundo lugar porque as nossas vidas são demasiado alienadas.



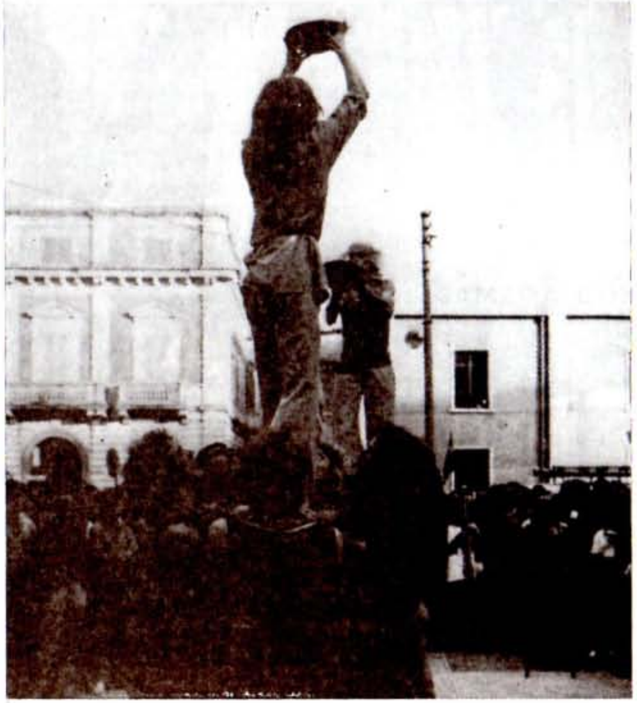
Living Theatre, *Paradise Now*.


LA CASA DEL DENARO
PIAZZA SAN MARCO
LA CASA DELLA MORTE
SEI ATTI PUBBLICI
TRAMUTARE LA VIOLENZA IN CONCORDIA:
TRAME CONTRO IL SISTEMA PADRONE/SCHIAVO:
CEREMONIE E PROCESSIONE: TRASFORMAZIONE
DI VENEZIA: PROLOGO A L'EREDITÀ DI CAINO
THE LIVING THEATRE
LA BIENNALE DI VENEZIA
OTTOBRE 1975




Via C. Battisti
CASA DELL'AMORE 6
SEI ATTI PUBBLICI
PER TRAMUTARE LA VIOLENZA
IN CONCORDIA TRAME CONTRO IL
SISTEMA PADRONE/SCHIAVO:
TRASFORMAZIONE DI
SANTARCANGELO
PROLOGO A L'EREDITÀ
DI CAINO
INIZIO
CASA DEL DENARO
Piazza Ganganelli
CASA DELLA MORTE 4
Via G. Garibaldi
SANTARCANGELO DI ROMAGNA
LUGLIO 1980
CASA DELLO STATO 3

Acima: à esquerda, Living Theatre, *Seis Atos Públicos*, mapa com percursos e locais para Veneza 1975 e Santarcangelo; à direita. Abaixo: à esquerda cena na Piazza San Marco em Veneza; à direita cena em Bolonha, 1977.



Living Theatre, *A Torre do Dinheiro*, Veneza, 1975.

"São alienadas porque o ritmo da vida é incessante e as pistas da mente, do pensamento, batem sempre o mesmo caminho e as pessoas não têm possibilidades alternativas de pensar, de olhar o mundo. Quando fazemos teatro nas ruas sentimos estar irrompendo na vida justamente para que as pessoas pensem livremente. Há uma arquitetura fascista: os grandes edifícios de Nova York dizem que há prédios enormes para enormes poderes; as pessoas sentem-se encolhidas e percebem a impossibilidade de fazer algo, faltam lugares onde as pessoas possam encontrar-se e ter relacionamentos mais humanos. A arquitetura procura expressar uma esplêndida forma que sempre permanece forma de poder. O poder não é o verdadeiro esplendor. Em *Seis Atos Públicos* tenta-se demonstrar que em toda a parte há edifícios que representam a repressão e que acabam por dominar a nossa vida. [...]

"Quando elaboramos *Paradise Now* decidimos eliminar os ingressos e fazer um espetáculo em que o público tinha de deixar os palcos. Queremos fazer coisas pelas ruas e o teatro nas ruas significa criar uma nova forma de liberdade, procurar coisas na vida que mudem a vida. Não estamos falando de representar na rua Shakespeare ou Goldoni: seria repetir velhas fórmulas de um teatro reacionário. Hoje sabemos que Shakespeare é tão amado pela aristocracia por ser portador de idéias de cultura repressiva, idéias elitistas e condicionadas pela cultura dos monges. Por isso teve tanto sucesso nos últimos quatrocentos anos. Com o teatro de rua queremos libertar a imaginação do público, a imaginação revolucionária. As pessoas devem imaginar novas formas sociais e econômicas [...]."

E o teatro pela rua reencontra "naturalmente" a tradição do século XX, refletindo-se, na tendência (não realizada), para um teatro com as pessoas e para um teatro *das* pessoas. Beck ainda: "[...]. Nós também pensamos que seria um bom trabalho contribuir para a criação de espetáculos nos bairros. Começamos a tentar este experimento, mas de início tivemos dificuldades porque as pessoas não confiaram em nosso esforço. Pensavam que fôssemos agitadores políticos e não tiveram confiança. Então declaramos que no passado fizéramos teatro e que agora desejávamos ajudá-los. Mas as pessoas retiraram-se do mesmo jeito e decidimos então nos apresentarmos antes com algum espetáculo e só então fazer um espetáculo com os outros. As pessoas pobres têm bons motivos para serem desconfiados. Fazer um espetáculo é difícil: requer muito trabalho.

Nós, por exemplo, trabalhamos demoradamente. No passado (com

Strindberg, Pirandello, Cocteau) tínhamos um texto escrito e, com três ou quatro semanas de ensaio, como numa fábrica, havíamos realizado um produto típico do terrorismo cultural teatral. O público não imagina o quanto custa a princípio um espetáculo. Nós não podemos fazer algo que não seja bom para não decepcionar. É um problemão. Espero que todos nós que trabalhamos na rua possamos encontrar o método para fazer teatro com as pessoas para potenciar a criatividade dos outros.

Existem exemplos de teatro realizado pelo povo. No Brasil, por exemplo, vimos o ritual da macumba e o grande carnaval, criado há cem anos pelos pobres e agora assombrosamente instrumentalizado pelo governo. No Brasil o povo se prepara para o carnaval com onze meses de antecedência. O que é triste é que toda essa energia seja usada para um fim reacionário. Uma coisa é certa: o povo pode realizar coisas magníficas. É necessário inspirá-lo.

Em nota crítica a essa entrevista Perrelli *(cit.)* ressalta como o Living, até 1985, apesar dos espetáculos "ainda eficientes e que não deixavam de ter um grande fascínio", tenha sido considerado pela crítica um supérstite de si próprio, limitado por uma pregação libertária excessivamente ingênua; e de como a crítica não consegue captar o que faz dele um dos eixos do teatro dos anos 60 e 70, aquela "compulsão radical de autocombustão estética objetivando o desenvolvimento de uma ética como conhecimento e testemunho de coerência", que dá ao teatro uma grande potencialidade existencial. E com acuidade e sensibilidade nota que nisso deve ser vista uma postura de precisas raízes "clássicas", raízes que o próprio Living indica em Pirandello e na identificação de vida e teatro até uma representação que seja verdade; conjugando assim logicamente Pirandello e Artaud.

Mas o teatro de rua, o teatro como experiência de vida, abre uma contradição no interior do teatro que se complica em esperas e decepções, em sentimentos de ofensa e esperanças imprecisas e irresolvidas. Em 1975 o Living é convidado para a Bienal de Veneza com seu teatro de rua: *Sete Meditações Sobre o Sadomasoquismo Político, Seis Atos Públicos, A Torre do Dinheiro*. Na Bienal o mundo do teatro era, obviamente, prioritário e o Living estava em situação anômala em relação ao seu ser. Assim é bastante lógica a reação à sua presença, que F. Taviani propôs (in *Biblioteca Teatrale*, n.º 13, 1979) por meio de um confronto com as críticas extraídas dos jornais contemporâneos:

"O Living que já não faz teatro, o Living nas ruas para ali atuar sua revolução demonstrativa e não violenta, o terceiro Living que saiu das prisões do Brasil e que depois passou pelos esquálidas encruzilhadas industriais de Pittsburgh, o Living que arrasta suas correntes e agita suas tochas e suas asas, vermelhas e pretas, de seus furores anárquicos, ei-lo aqui..." (R. de Monticelli, no jornal *Corriere della Sera*).

"Não é teatro. É um tribunal Russel, Amnesty International" (G. Guerrieri, no jornal *Il Giorno*). "E continuam fazendo teatro. Falo do Living Theatre: fazem teatro de outra forma... Parecia-me que não tivessem examinado a fundo a questão do teatro de rua, e mesmo a do saltimbanco é uma profissão extremamente séria, e eles me pareciam amadores, naquele papel, e ao mesmo tempo garantidos. Mas daí o caso num determinado momento levantou vôo, fermentou, e como. Não sei se o fermento seja artístico ou extra-artístico, mas, julguem vocês mesmos: diante do mastro central das bandeiras que desfraldam na Praça San Marco: declarado símbolo do Poder, circundam-no e ficam de joelhos diante dele — já anoiteceu — uma vez duas vezes dez vezes vinte vezes, representando ladainhas leigas, rigorosamente anárquicas e apocalípticas: e a insistência, a repetição dos gestos cria um ritual que toma, envolve a praça toda, os vinte e cinco que representam e os mil que estão à sua volta" (E. Pagliarini, no jornal *Paese Sera*). Pagliarini prossegue contando o gesto sucessivo, em que, antes Beck e depois os outros, um por um, espetam o dedo e dedicam as gotas de sangue a uma vítima da violência, dos os mortos pelo regime franquista aos mortos pela fome na Índia; e depois convidam o público a fazer o mesmo, e muitos jovens continuam o rito. Mas o distanciamento entre quem encontra o teatro como experiência pessoal e os que de profissão vão ao teatro torna-se aqui radical. A crítica teatral começa a comparar o "grande teatro" do primeiro Living até *Paradise Now* com o Living do teatro de intervenção, a queda da parábola artística como conseqüência de uma prática revolucionária sincera, porém ingênua. Guerrieri registrava julgamentos: "São a sombra de si próprios... Chumbaram-se fumando durante vinte anos... este é o resultado... Foram presos muitas vezes, talvez tenha sido isso a mudá-los... *Paradise Now* eu vi, era diferente... Abriram mão do belo, acham que o belo é um luxo excessivo... Escolheram entre duas coisas: abriram mão do teatro. Porque isso já não é teatro, é outra coisa... Acusam-nos de deserção da arte, do teatro. Mas eles" (concluía Guerrieri) "sentem a premência de sua presença em outros lugares".

Como se vê *ao revés* o grande resultado do Living é que conseguia, diante de uma ação teatral, de representação, com que se falasse sobre quem são os homens que fazem teatro e acerca do que dizem: os modos do teatro voltam a ser meios para um fim exterior do qual o teatro é parte. A centralidade do ator dilui-se na centralidade do homem, e o espetáculo objetiva romper nem tanto os espaços tradicionais e sim a própria relação de separação e não-identificação entre atores e espectadores. O teatro do Living sempre se torna — em espaços fechados ou abertos — um "teatro de rua". O microcosmo do Living, aquela pequena porção de território livre nômade pelo mundo, que vivia de seu próprio teatro sem financiamentos, que no teatro havia encontrado o não-lugar onde fazer morar sua utopia, porque havia-se proposto à "mudar o teatro para mudar o mundo", havia conseguido o primeiro dos dois objetivos, e tinha colocado no centro, assim, o verdadeiro significado eversivo da arte: a criação de um universo *outro*, onde seja possível pôr em prática princípios e se inspirar em valores de porte geral.

Como os maiores revolucionários do teatro, Julian Beck não extraiu do interior do teatro as razões de sua reforma artística, mas mudou os fundamentos do fazer teatro querendo mudar o homem e a sociedade". Assim escreve C. Valenti numa tentativa de síntese acerca da presença do Living em nossa cultura teatral (in *Dedicato a Julian Beck*, Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, 1986). E continua apontando como depois da revolução teatral Beck continuou a contestar acerca do teatro para mudar o mundo, nas experimentações, de 1975 à 1985, das criações coletivas de teatro de rua; citando Beck: "De como toda a minha vida tenha me levado a este ponto: o teatro na rua". Mas Valenti nota também como o extremismo possível no microcosmo teatral se mede, depois, no teatro de rua, com a própria impossibilidade de incidir e até mesmo de refletir o mundo de maneira eversiva.

O que era, para Beck, o teatro e o teatro de rua? Numa entrevista de 1981, feita por Perrelli *(cit., Il Teatro Negli Anni di Piombo)* em Bari, Beck explica: "... fazer teatro significa fazer poesia... seria bom se a vida fosse como o teatro... O teatro é um meio comunitário para tentar compreender a vida. Um rito da comunidade que permite liberar a poesia, mas os sentidos também, a fantasia e a própria razão. Segundo Aristóteles catarse era qualquer espécie de instinto violento mas eu acredito que possa ser até mais: uma compreensão da vida em um nível diferente. Por isso é preciso fazer teatro. Hoje, diria, acima de tudo fazer teatro de rua para mudar a vida de todos os dias, para levar o teatro aos que para o teatro não podem ir ou não têm costume de fazê-lo. A experiência do teatro dos anos 60 nos convida justamente para essa fórmula, apesar de sempre existirem possibilidades de utilização dos velhos teatros tradicionais, que podem ser confortáveis mas que apresentam graves problemas, como o da passividade do público [...] nós queremos ter relação com todos os públicos justamente porque queremos eliminar todas as classes, queremos fazer apelo a todos. Por isso fazemos teatro na rua e, ao mesmo tempo, nos teatros também. Certamente fazer teatro nas ruas significa realmente sair do aperto das instituições e criar uma nova cultura. Dois são os tipos de teatro de rua: um que se estabelece numa praça, por exemplo, e que é programado; outro que se insere de improviso na vida diária. Ambos propõem imagens diferentes à própria vida. É um teatro que amo muito, o que se faz na rua [...] há, a meu ver, duas formas de teatro: uma que acorda as pessoas, e uma que as faz adormecer. Um teatro pode, a rigor, até não falar de política, de sociologia, mas pode ter, dependendo das escolhas de quem o faz, um resultado de tomada de consciência da realidade pelo público... Sim, eu estou como o teatro que acorda as pessoas...".

PETER SCHUMANN E O BREAD AND PUPPET THEATRE

Por volta de 68 começa-se a falar com interesse, e depois a se ver cada vez mais freqüentemente, mesmo na Europa, um grupo de teatro que faz espetáculos pelas ruas com pernas-de-pau e grandes bonecos. De Nova York chega, nos teatros de vanguarda, a imaginação e a fantasia "teatrais" de que se colorem os protestos radicais, um teatro que liga as imagens do protesto com as da mitologia popular, que cria figuras épicas e bíblicas e conta simples fábulas de intenso lirismo.

O Bread and Puppet busca, artaudianamente, um teatro que seja cultura, necessária e elementar como o pão. Fundado por Peter Schumann em 1960, depois de oito anos em Nova York, a partir de 1970 radica-se numa fazenda do Vermont.

Schumann é de origem alemã (nasceu na Silésia, numa cidadezinha que posteriormente se torna a polonesa Wroclaw), estudou escultura e, já nos anos de Munique, antes de 1961, aproxima-se das marionetes e funda um grupo de "dança nova". Em 1961 está nos Esnhar, comer e oferecer o pão foram esquecidos. O pão se perdeu, tornou-se fraco. Gostaríamos que vocês tirassem os sapatos quando vierem a nosso espetáculo de marionetes ou então gostaríamos de abençoá-los com o arco do violino. O pão lhes recordará o sacramento do comer. Nós queremos que vocês compreendam que o teatro ainda não é uma forma estática, nem o lugar de comércio que vocês acreditam ser, onde vocês pagam para obter algo. O teatro é diferente. Parece-se mais com o pão, parece-se mais com uma necessidade. O teatro é uma forma de religião. É diversão. Prega sermões e constrói um ritual auto-suficiente no qual os atores procuram elevar as próprias vidas à pureza e ao êxtase das ações de que tomam parte. O teatro de marionetes é o teatro de todos os meios. Marionetes e máscaras deveriam ser apresentadas nas ruas. São mais numerosas do que o trânsito. Não ensinam problemas, mas gritam e dançam e golpeiam uma a cabeça da outra e mostram a vida nos termos mais claros. O teatro de marionetes é uma extensão da escultura. Imaginem uma catedral, não como um lugar religioso decorado, mas como um teatro com Cristo e os santos e os monstros das gárgulas colocados em movimento por marionetistas, que falam aos fiéis, que participam do ritual de música e palavras. O teatro de marionetes é mais de ação do que de diálogo. A ação é reduzida aos mais simples gestos especializados e parecidos com a dança. Nossas marionetes sobre varas de dez pés foram inventadas como dançarinos, cada marionete com uma diferente constituição para o movimento. Uma marionete pode ser uma só mão ou então pode ser um corpo complicado de muitas cabeças, mãos, varas e armações. Nossos marionetistas também servem de músicos, atores e técnicos."

Schumann representa espetáculos em que os elementos são reduzidos ao essencial, a palavra sofre um processo de redução evocativa, como na poesia, a narração objetiva à icasticidade da fábula — e da mesma forma as imagens.

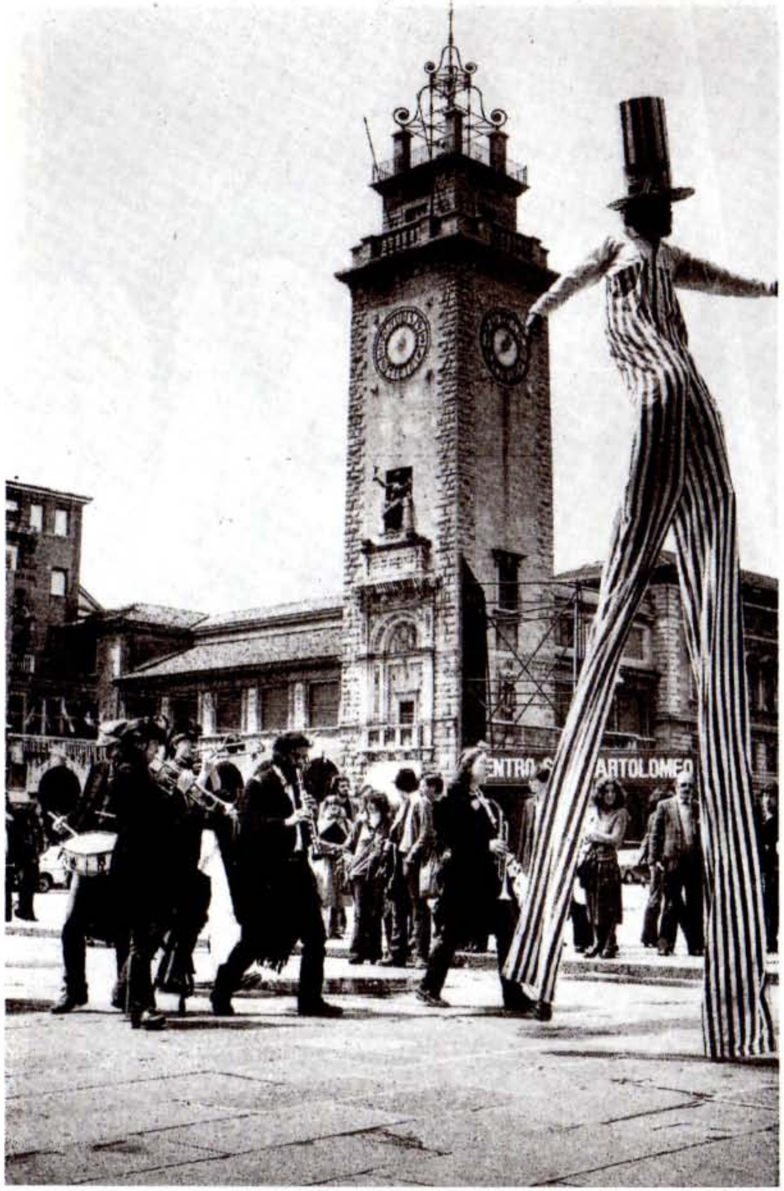
Não se dirige nem ao público de teatro nem a um grupo de espectadores: procura o povo. Prefere evitar a realização de espetáculos nos teatros tradicionais; foi um dos primeiros grupos a realizar espetáculos nas ruas ou, seja onde for, entre as pessoas. Fez muitos desfiles e paradas, sobretudo em Nova York; desde que está em Vermont participa de paradas organizadas nas cidades onde é convidado e muitos dos espetáculos, particularmente os de circo, representa-os ao ar livre. "O propósito que emerge de nosso teatro" diz Schumann "é certamente o de não fazer mais espetáculos para a clientela acostumada a ir ao teatro, e sim o de alcançar um público vasto e de encontrar uma linguagem bastante audaz e desenfreada, grande o suficiente para funcionar para um público tão vasto e para um público ainda mais heterogêneo, para os jovens, os velhos, as crianças..." (de uma entrevista in *Quarta Parete*, n.º 2, 1976, a cargo de R. Bianchi, que fala de Schumann também em seu *Off off & Away*, Turim, Studio Forma, 1981).

Seu teatro não tem problemas de espaços. "Os teatros profissionais" — disse — "preocupam-se muitíssimo com o espaço e o *design*. Fazem algo de novo para cada encenação que preparam. [...]. Nós fazemos um espetáculo para um espaço particular — o espaço em que acontece estarmos. O único espaço que recusamos é o do teatro tradicional por ser confortável demais, bem conhecido demais. Suas tradições nos deixam pouco à vontade. As pessoas ficam paralisadas por sentarem nas mesmas poltronas do mesmo modo. Isso condiciona suas reações. Mas quando se usa o espaço onde acontece de se estar ele é usado por inteiro — as salas, as janelas, as portas, as ruas. Faremos qualquer encenação em qualquer espaço — desde que caibam os bonecos. E em cada espaço será diferente [...]. Representamos nas ruas, em lugares cobertos, no carro de um caminhão, nos bosques, nos gramados, num convento". É o que diz na entrevista publicada no número citado de *The Drama Review* (n.º 3, 1970); e, à pergunta de como as representações nas ruas incidem nos critérios estéticos, Schumann especifica que é preciso fazer com que uma criança de cinco anos possa compreender: na rua "o espetáculo tem de ser bobo. Tem de ser tremendamente concentrado. É necessária muito mais intensidade na rua do que num teatro. Dentro é possível conseguir com a técnica, reproduzindo fielmente o diálogo, mas na rua só se faz sucesso se houver concentração no que se deve fazer. Cada coisa tem de ser focada, e tudo ficará atrapalhado e entediante se não derem o máximo de si no que estiverem fazendo. [...]. A maioria de nossos espetáculos de rua nos ensinaram como nos concentrar, como conseguir. Aprendemos a fazer com que as multidões imponentes parassem de tomar coca-cola e começassem a nos ouvir". Se a arte não encontra sua necessidade do mundo moderno, é melhor aceitar que não adianta, e desistir. A rua é uma situação real e metafórica para se verificar a necessidade daquilo que fazemos: "Fizemos nossas melhores — e por vezes mais estúpidas — *performances* nas ruas. Às vezes você pode atingir seu objetivo porque é o de simplesmente estar na rua. Isso faz com que as pessoas que andam por seu caminho parem — para ver aqueles grandes bonecos, para ver algo teatral fora dos teatros. Não podem assumir a postura de quem pagou para entrar no teatro para 'ver algo'. De repente há esta coisa diante dele, que se confronta com ele".

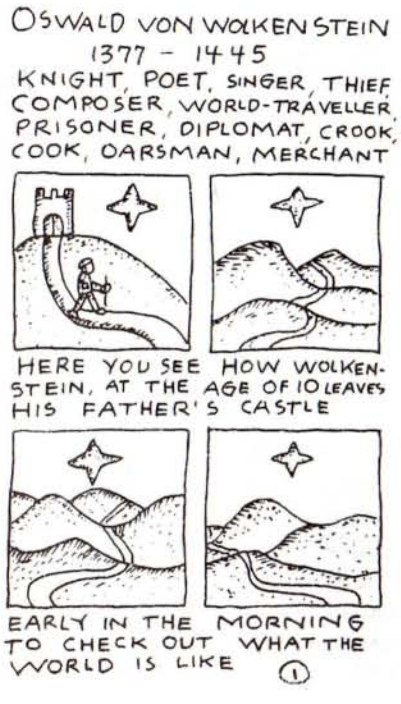
Stefan Brecht dedicou cuidadosas e minuciosas análises aos espetáculos e ao teatro de Schumann. O relato crítico-evocativo de *The Cry...* (tradução italiana in *Nuovo Teatro Americano* 1968-73, Roma, Bulzoni, 1974) conclui-se com um parágrafo dedicado à leitura do Bread como teatro de rua:

"Pão sim, pão não, o Bread and Puppet ignora o público, o mantém afastado, representa para ele. Executa um plano. Trabalha dura e cuidadosamente. Seus espetáculos nada pedem ao público, mas oferecem-lhe algo. Cuida de seu ofício, mas seu ofício é, na realidade, um gesto de amizade. Suas representações negam os limites da forma teatral, o espaço, a unicidade da ocasião, evocando as vidas reais do público, da sociedade, como autêntico *locus* da representação. [...]. Seu gesto de amizade define-se (no significado do espetáculo) na relação com estas existências reais dos espectadores. O teatro está em todo lugar na rua. Por mais que a tradição queira que o teatro de rua seja feito em barracas, lonas ou sobre os carretos das feiras ou dos mercados, nos dias de mercado ou de festas [...], ele tende hoje a assumir a forma de paradas, de pequenos espetáculos sobre as calçadas ou nos parques públicos, e é justamente isso que o Bread and Puppet está fazendo, a despeito de ordens oficiais e permissões da administração municipal. [...]. O estilo do teatro é o do teatro de rua, isto é, o modo mais rápido com que o esperto vagabundo estabelece um contato com a comunidade hostil ou indiferente de homens e mulheres comuns aos quais ele não pertence, que não chega especificamente para vê-lo, mas que está diante dele por acaso, momentaneamente, e esta comunidade poderia ficar surpresa com tal visão incomum, e/ou aparentemente difícil, até tirar dela algum pequeno benefício, sempre que dela se aproxime com algum humor e com aquele mínimo de arrogância necessária. O próprio espetáculo deve cativar a atenção que forma o público, e não há nada mais para retê-la. E o apelo deve ser muito amplo, sem menções à Kultur, porque na rua está apenas o homem da rua; e deve ser muito tradicional (por exemplo, cristão, patriótico), mas com uma ponta de sátira, com o ponto de vista dos deserdados, e aqui e acolá deve mostrar os dentes; não deveria ser de jeito algum respeitável; mas acima de tudo deve ter algo de estranho. [...Schumann] dirige-se à comunidade dos

Bread and Puppet, *Parada* em Nova York.


ENTRO
BARTOLOMEO

Bread and Puppet, *Schumann Sobre as Enormes Pernas-de-Pau na Parada*, Bérgamo. À direita, no alto: *O Cavalo Branco do Açougueiro* e a primeira página do libreto para *Oswald von Wolkenstein*. Em baixo: Um espetáculo em Vermont.


OSWALD VON WOLKENSTEIN
1377 - 1445
KNIGHT, POET, SINGER, THIEF
COMPOSER, WORLD-TRAVELLER,
PRISONER, DIPLOMAT, CROOK,
COOK, OARSMAN, MERCHANT
HERE YOU SEE HOW WOLKENSTEIN, AT THE AGE OF 10 LEAVES HIS FATHER'S CASTLE
EARLY IN THE MORNING TO CHECK OUT WHAT THE WORLD IS LIKE
①

Cena de *A Paixão de Chico Mendes* (The Same Boat – The Passion of Chico Mendes), espetáculo do Bread and Puppet sobre a morte do líder dos seringueiros no norte do Brasil.

O Bread and Puppet atuando no centro de São Paulo em 1994.

homens, mas assim também age todo o vagabundo ou teatro de rua. Seu teatro aponta determinados males sociais em que o espectador está envolvido. Nisso Schumann distancia-se do teatro de rua assim como o descreveu acima, mas acredita, ao realizá-lo, poder sair ileso [...] tem em mente um teatro popular para tantas e tantas pessoas comuns, onde seja possível entrar normalmente e se divertir, vendo si próprios sendo levemente escarnecidos, e Golias abatido; onde se consiga sentir piedade pelos outros que estão nas mesmas condições, e terror pelos perigos que ameaçam todos; e enfrentar o mistério absoluto da vida: seus valores e sua futilidade."

A religião, para Schumann, é o interesse pelos grandes problemas dos homens, como a vida e a morte, o bem e o mal. Os símbolos e os mitos nascem na ingenuidade da epopéia e na tragicidade do presente, na vivência e no trabalho do artista-artesão, como ele sempre quis e declarou ser. "Os tiriteiros" escreve em 1971 "são homens de carnaval, concebidos em feiras campestres, nascidos em latas de lixo, casados com ursos-dançarinos e comprometidos num trabalho de dimensão plena, que consistente no exagerar velhas situações e catástrofes; que celebra gloriosas particulazinhas de pó no sol do fim-de-tarde, e que demonstra medo e grande e terno amor que estão no coração de nosso mundo."

É dessa forma que Schumann narra, num texto de 1967, reutilizado depois muitas vezes, o sentido e a tradição de seu teatro com as pessoas: "O Império Romano construiu muitas estradas pela Europa. Os vândalos e os godos tomaram aquelas ruas e foram adiante e foram adiante e foram adiante até que o Império Romano ruiu aos pedaços. Depois tomaram as ruas os comerciantes, e os missionários, e os poetas e os tiriteiros. Os poetas andavam sobre pernas-de-pau e os tiriteiros batiam o tambor. Eles narravam as notícias do mundo: as dimensões do Rei Cole, a beleza da ponte de Brooklyn, a história de três damas que foram nadar no oceano e de como elas foram salvas por um corajoso salva-vidas. O homem moderno acredita no *Daily News* ou no *New York Times*. O homem antigo acreditava nos demônios misturados com Deus. Isso significa que o fato de poetas e tiriteiros darem notícias era um negócio demoníaco que lhes dava medo, a eles e a seu público de forma bem considerável. A Senhorita Verdade falava com o canteiro de rosas. A Morte sentava no trono do mundo. O Senhor Ninguém dava a mão para você. Das ruas os tiriteiros moveram-se para igrejas e tabernas, foram enxotados dessas tabernas, e representaram nas esquinas das ruas por algumas centenas de anos. Agora, em 1967, as ruas são tantas e os titiriteiros são poucos. A verdade é alugada pela CBS, os demônios vivem no New York Center, e a morte ainda senta no trono do mundo. O Bread and Puppet Theatre faz pão e constrói bonecos. Alguns de nossos espetáculos se dão nas ruas e outros se dão em espaços fechados. [...]. Alguns de nossos espetáculos são bons e outros são ruins. Mas todos os nossos espetáculos são pelo Bem e contra o Mal".

O Bread escolhe um sistema de produção alternativo ao comercial; e os modos da produção tornam-se modos de criatividade e expressão. É um teatro "pobre" e artesanal, usa material reciclado e constrói as coisas de que precisa. O espetáculo, em todas as suas componentes — as histórias, os tipos, os temas, os figurinos, as imagens e os espaços — nasce do próprio processo de produção; a partir deste trabalho traçam-se as possibilidades de uso que depois se especificam nos espetáculos. "A conseqüência desta economia" — diz ainda Stefan Brecht — "é a riqueza: de efeitos belíssimos e extraordinários, um tom de profusão que alcança a magia. Fantoches enormes, muitos fantoches idênticos (animais, senhoras cinza, senhoras brancas, discípulos ou homens amarelos) em grupos ou em lentos cortejos, uma grande variedade de máscaras extravagantes ou de pequenos bonecos engraçados, música a todo o momento, e efeitos especiais de iluminação. Faltam somente os preenchimentos e os acabamentos, os complementos convencionais, a moldura que dá o toque final.

Os espetáculos não têm superfície, são só profundidade. Através da mesma rica pobreza, os significados são poucos e simples. Falta qualquer afetação, as histórias são todas simples, não há ironia ou sofisticação, nem mesmo reservas. Traços fundamentalmente simples são apresentados simples mas vigorosamente. Mas a fantasia é estranha, o ponto de vista original, é-nos dado por algo de único. A riqueza desta simplicidade mental é a das idéias, de sua profundidade e compreensão."

EUGENIO BARBA E O ODIN TEATRET

O teatro de rua do Odin Teatret nasce e desenvolve-se a partir de uma situação interna do grupo e de sua pesquisa; tem, exemplarmente, um dúplice significado: por um lado é uma tipologia exata do teatro de rua que agrega e determina técnicas específicas; por outro é uma etapa, necessária *a posteriori*, de um teatro que procura aqueles lugares onde não há teatro tradicional ou onde este não tem espaços de vida reais.

É historicamente uma fase no desenvolvimento do Odin que se dilata no Terceiro Teatro e nos teatros de grupo; e, em sentido histórico mais amplo, é a experiência de um valor do teatro que é procurado fora de si próprio.

"Romper o próprio círculo no teatro. E depois romper o círculo do teatro", escreve Barba em *Raízes e Folhas* (agora em Barba, *Al di là delle Isole Galleggianti*[*], Milão, Ubulibri, 1985; o volume contém escritos de Barba e dele extrairemos as citações que seguirão). Escreve isso apresentando em 1976 *Come! And the Day Will Be Ours*, o espetáculo a respeito do choque de culturas realizado durante e após a múltiplice experiência das "regiões sem teatro".

Anos antes, em 1968, em artigo sobre *Teatro e Revolução*, escrevera que o ofício de teatro consiste em mudar a si mesmos e assim ter a possibilidade de mudar a sociedade.

No prefácio do livro citado que recolhe seus escritos, Barba percorre os vinte anos do Odin Teatret salientando que aos observadores podem parecer divididos em dois períodos. O primeiro começa com a fundação do Odin em 1964, é marcado pelos espetáculos *Ornitofilene* (1965), *Kaspariana* (1967), *Ferai* (1969), *Min Fars Hus* (1972); mas também por seminários e encontros organizados com espetáculos e artistas de grande relevo (Fo, Ronconi, Grotowski, entre outros), a publicação de livros e de uma revista, a produção de filmes didáticos sobre teatro e as turnês. E, acima de tudo, por um treinamento duríssimo e pela extensa preparação dos espetáculos, o trabalho apartado ("secreto") que dotaram de essência não somente a pesquisa individual e a formação profissional bem como o conjunto de relações que se indicam como "cultura de grupo".

O segundo período inicia-se em 1974, a partir de uma longa temporada na Itália do sul. É aqui que o trabalho "secreto" de treino e preparação torna-se material de troca (o "escambo"), que nasce o teatro de rua, que se inicia o "terceiro teatro", que começam as viagens pelas regiões "sem teatro", os ateliês internacionais e depois a

---

[*] *Além das Ilhas Flutuantes*, de Eugenio Barba, publicado no Brasil, com tradução de Luis Otávio Burnier, em co-edição da Editora Hucitec (São Paulo) com a Editora da Unicamp (Campinas), 1991.

International School of Theatre Anthropology (ISTA). Seguir-se-ão também os outros espetáculos: *Come! And the Day Will Be Ours* (1976), *Il Milione* (1978 e 1982), *Le Ceneri di Brecht* (1982), *Il Vangelo di Oxyrhynco* (1985), os espetáculos que Barba dirigiu na mais ampla organização da qual o Odin tornou-se uma parte (o Nordisk Teatret Laboratorium), e *Talabot* terminado em fins de 1988.

A divisão em dois períodos é artificial e exterior: o processo desenvolve-se de uma concentração sobre si próprios (sobre o trabalho do ator e sobre as condições do trabalho em teatro) a uma solidez e individualidade que permite a projeção para o exterior sem se ligar a tipos predeterminados de organização teatral, com coerência de motivações e de percursos de pesquisa. Assim explica Barba na introdução citada: "Quer a atividade 'secreta' quer o uso do teatro nas regiões sem teatro, nos mostraram que é possível transformar nosso ofício num instrumento de mudança de si próprios e dos outros, desde que nos mantenhamos aquém e além do Teatro, do Sistema Teatral. O aquém e o além do teatro marcaram as duas linhas de ação do Odin Teatret. Aqueles que no tempo foram dois períodos complementares são, hoje, os dois pólos de uma única linha de ação. Além do teatro havia a 'troca': trocar nossa presença teatral — treinamento, espetáculos, experiência pedagógica — com a atividade de outros grupos teatrais ou com grupos de espectadores. Não era apenas a pesquisa de um uso do teatro com modos e em contextos diferentes. Era acima de tudo a maneira para revitalizar uma relação de outra forma desgastada: a maneira para passar de um encontro com espectadores-fantasmas que vêm uma noite e depois somem, para o encontro com espectadores que se mostram e se apresentam, além de olharem para os atores. Aquém do teatro há, para nós, o teatro 'secreto', no sentido de separado: um lugar onde um grupo de pessoas, atores-espectadores que se escolheram reciprocamente, fecha-se para anatomizar as forças que regem os motos das realidades humanas e sociais, para se confrontar com as próprias perguntas, os enigmas irresolvidos e ver em fragmentos, deformados ou concentrados como num espelho, instantes do tempo passado e daquele iminente. Tanto o 'segredo' quanto a 'troca' baseiam-se na reciprocidade de interesses e expectativas, não sobre uma vaga e geral necessidade artística. Na troca reside o segredo de uma maneira de utilizar e conjuntamente desperdiçar o teatro. E, no 'segredo', o momento mais alto de uma troca".

Os fios deste teatro além do teatro, que também contém o que mais estritamente pode-se chamar de teatro de rua, entrelaçam-se. Com *Min Fars Hus* o Odin havia procurado novas condições para apresentar seu trabalho, dentro de um seminário ou de um encontro que abrangia e definia o espetáculo no interior de uma relação constituída; fora dos circuitos teatrais, freqüentemente em universidades ou nos pequenos grupos teatrais. Inicia uma política de apoio concreto a grupos de teatro na Europa e na América Latina, uma atividade pedagógica variada, uma série de encontros internacionais de grupos de teatro que irão constituir uma densa rede de relações baseadas não tanto nas identidades e afinidades artísticas ou políticas quanto, antes, nas motivações e trocas de trabalho. De Belgrado a Bérgamo, a Madri, a Ayacucho, entre 1976 e 1978, nestes encontros toma consistência a necessidade de se fazer teatro criando novas relações: "Não novos conteúdos," — escreve Barba — "e sim relações novas, amiúde dificilmente decifráveis, chegam a tomar o lugar deixado vazio pelos habituais conteúdos do teatro. Não é um 'outro teatro' que nasce. Outras situações passam a ser denominadas de teatro". Justamente para apresentar o Encontro de Belgrado Barba escreve o manifesto do Terceiro Teatro, um programa que muito em breve se tornará, para muitos grupos em diferentes países, uma tomada de consciência e um espelho de confronto. Os grupos que participam dos encontros do Terceiro Teatro trabalham freqüentemente com o treinamento do ator e a expressividade corporal, recorrem às tradições do teatro ocidental ou às do teatro oriental. Essa é a situação que substancia o teatro de rua que, nos primeiros anos, é uma das técnicas e dos modos mais difundidos nos grupos do Terceiro Teatro. Mesmo a pedagogia é troca, uma visão do próprio ser no teatro e por meio do teatro que leva o Odin a buscar seu valor de uso pela recusa do teatro-mercadoria. (Sobre a "troca", além dos escritos de Barba, veja-se o testemunho crítico que, por meio de ensaios, artigos e livros, nos foi dado por Ferdinando Taviani.)

Em 1974, no sul da Itália, o Odin começa uma experiência que irá prosseguir na Europa e na América Latina. As premissas haviam-se estabelecido levando *Min Fars Hus* para uma aldeiazinha da Sardenha, e pelas danças e cantos oferecidos em resposta ao espetáculo que deveria ser "difícil". Estabelecendo-se por alguns meses na região do Salento[*], o grupo de "estrangeiros" já sem o espetáculo define-se pelo trabalho diário e chega a organizar ações espetaculares para as quais pede em troca qualquer outra forma de espetáculo en-

---

[*] Denomina-se assim a região sul-oriental da Apúlia, n.d.t.

Odin Teatret: a atriz *Iben Nagel Rasmussen* pelas ruas de um povoado da Itália do sul.

Odin Teatret: *O Livro das Danças* (Odd Ström e Iben Nagel Rasmussen).

Odin Teatret: *O Livro das Danças* (Torgier Wethal).

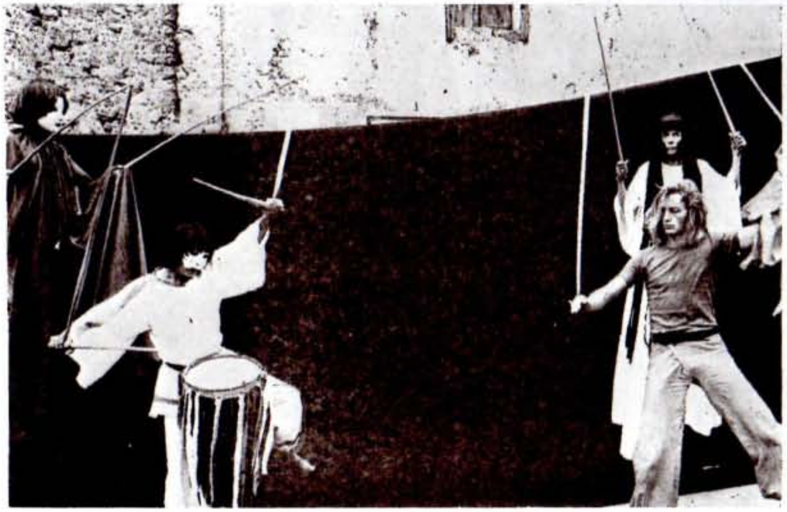
Odin Teatret: *Parada* na Itália do sul (Torgier Wethal).

Odin Teatret: *Parada* na Itália do sul (Iben Nagel Rasmussen).

MOSTRA NAZIONALE

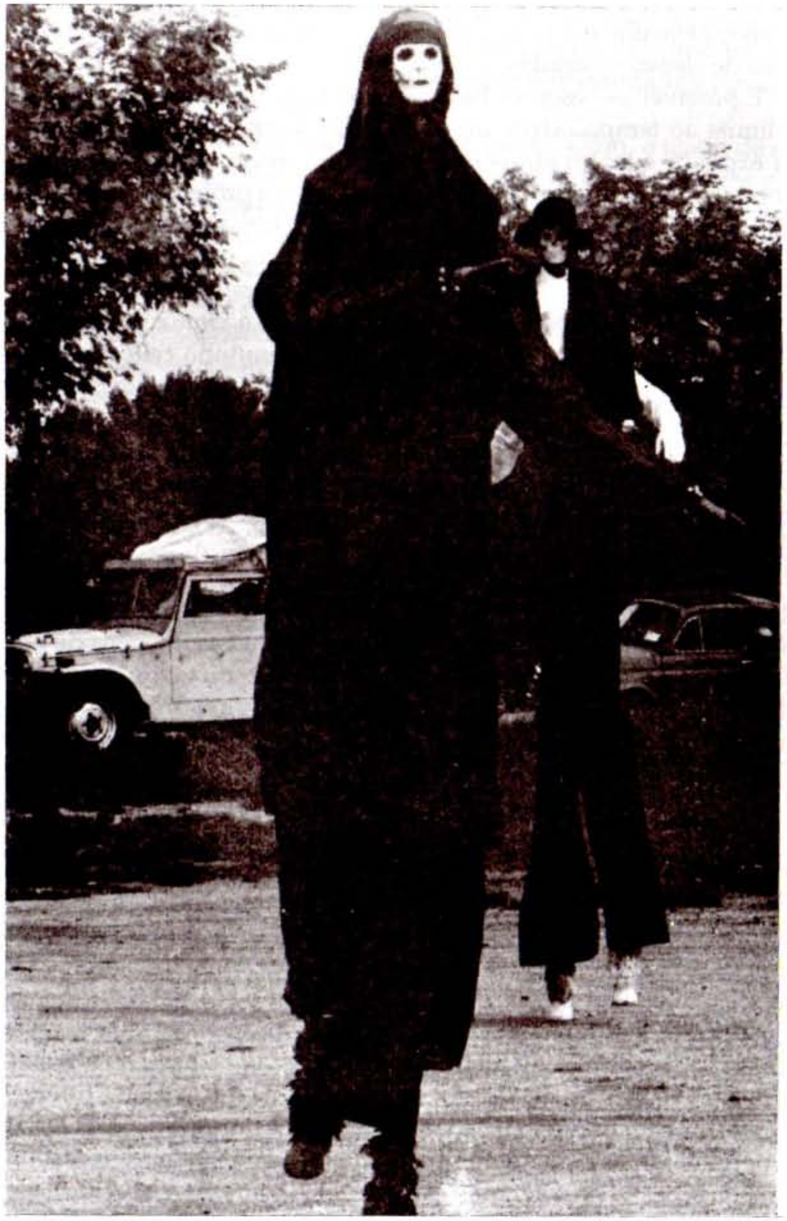
Odin Teatret: *Parada* em Pontedera.

Odin Teatret: *Parada* na Sardenha.



Odin Teatret: *Parada* na Itália do sul.

Odin Teatret: *Parada* em Pontedera.



Odin Teatret: *Parada* em Bérgamo.

cenado pela população local. O treinamento dos atores é encenado como espetáculo: é *Il Libro Delle Danze*; a ele acrescentam-se espetáculos de *clowns* e paradas.

"É possível" — escreve Barba — "realizar um encontro que não se limite ao tempo estrito do espetáculo? Como, então, dilatar, fazer explodir o teatro através do teatro? É preciso tornar-se grandes profissionais, mas não é preciso vender a alma à profissão." Nas ruas, nas praças, nos quintais, nos pátios, o teatro torna-se meio de troca. O diferente, o estrangeiro (o ator) não procura cumplicidade nem coloniza as "regiões sem teatro": sem fingir respeito à sua identidade permite o reconhecimento dos outros. Em *Lo Straniero che Danza* (Turim, Studioforma, 1977) Taviani deu testemunho crítico e perspectivas de análises para a experiência; e Tony d'Urso acrescentou ao trabalho uma riquíssima documentação fotográfica. No mesmo livro conta-se a situação extrema enfrentada por uma atriz, Iben Nagel Rasmussen, que com seu traje típico e o tamborim usados em *Libro Delle Danze* enfrenta sozinha uma viagem numa vila da Sardenha, Sarule: e define-se, assim, como atriz.

O teatro como "expedição antropológica" traduz-se também num filme de Torgeir Wethal (*Vestida de Branco*, 1974-76) centrado em um saltimbanco pregoeiro. As trocas fundem-se com as imagens de *Come*, entrelaçando a realidade do Peru e o sentido do teatro, em outro filme seu, *Sulle Due Sponde del Fiume* de 1976; e em outro ainda, *Anabasis*, está documentada a experiência da parada de rua dramaturgicamente mais organizada do Odin.

Nas regiões sem teatro, conta Taviani na montagem crítica citada acerca da viagem da atriz, "experimentamos muitas coisas úteis: como fazer teatro numa aldeia aproveitando as cores de seus muros, os lugares costumeiros que uma presença estranha pode renovar: as ladeiras e descidas, os arcos, os tetos e os terraços; como se devem fazer os primeiros contatos, como se apresentar, como transmitir confiança sem encher os bolsos de promessas e belas palavras; como conseguir juntar, repentinamente, na praça, todas as pessoas e criar uma situação pela qual, tendo paciência, serão as pessoas a tomar para si as rédeas do evento e a improvisar, de início quase timidamente, mas em breve com cada vez mais segurança, a própria festa. Experimentamos os caminhos pelos quais se pode desencadear uma série de ações e reações, como nos podemos confrontar com eficácia, como diferentes, com os representantes de uma sociedade cujas convenções mais profundas nos escapam; como é possível projetar rapidamente uma presença do teatro, e com a mesma rapidez subverter os planos diante das situações dadas sem cair no compromisso, como se a partitura tivesse sido meticulosamente estudada e rigorosamente seguida".

Dessa situação complexa constrói-se, para o Odin, o teatro de rua: entendido como a ação com que um grupo sai para o exterior para chocar-se com o próprio significado de sua existência: uma microssociedade no grande contexto social, que não a procurou nem a quis; "Os temas de sua estranheza e de suas funções, de sua inutilidade geral e de sua particular eficácia traduzem-se em elementos concretos, nas relações entre os atores na parada e o seu público ocasional". E Taviani (*Il Libro dell'Odin*, Milão, Feltrinelli, 1978, 2.ª ed.) prossegue:

"O Odin havia começado com as paradas quase sem percebê-lo, nas cidadezinhas do Salento, no verão de 1974, para se deslocar em cortejo de um ponto para outro, na necessidade de dar espetáculos ao ar livre. Depois, como sempre faziam, começaram a trabalhar isso, procurando todas as possibilidades que lhes eram oferecidas pelo espaço de uma rua, aproveitando as três dimensões, a relação entre a rua e os tetos das casas, as janelas, o alto de um campanário, as saliências dos portões e as tortuosidades dos becos, a cor dos rebocos, dos tijolos e das pedras, as imagens de uma decoração arquitetônica, de um portal, de um monumento. Mas a parada escondia outros problemas. O problema eram os espectadores. Por um lado o problema era simples: os espectadores estavam ali, e para eles se oferecia um espetáculo sem cair nos equívocos da participação direta, da denominada animação, sem acreditar que comunicar significa relação direta, que envolve fisicamente; ainda mais que amiúde a situação em que o Odin realizava paradas já estava definida em suas relações e nasciam ações comuns sob a forma de trocas. Mas, e nos outros casos? Nos outros casos os atores penetravam num espaço que não era o deles. Poder-se-ia dizer — expressando-nos metaforicamente — que a aldeia toda, ou o bairro de uma cidade, transformava-se num teatro. A realidade é exatamente o oposto. Os edifícios teatrais, as salas onde se dará o espetáculo, são terra de ninguém. Os atores e os espectadores chegam ali de territórios e experiências diferentes e com intenções divergentes: uns para ver, outros para serem vistos. Às vezes, aliás, o espaço da sala teatral é visivelmente premeditado pelos atores. Os espectadores são seus convidados, seus visitantes. Pelas ruas, atores e espectadores misturam-se, cruzam-se chegando de caminhos diferentes e tendendo para diferentes direções. Somente por acaso o espectador torna-se espectador."

A situação do teatro de rua é uma experiência-limite do teatro, no qual o Odin experimenta uma metáfora-eixo de sua pesquisa em teatro, como a da migração: é a viagem.

"Até as paradas de rua do Odin transformam-se na representação de uma viagem. Até então haviam sido aparecimentos tumultuosos ou presenças inquietantes e variegadas através das aldeias da Apúlia e da Sardenha, da Ocitânia ou da Catalunha, as regiões de cultura afro-americana do Barlovento na Venezuela e os acampamentos ciganos na Iugoslávia. Elas vão assumindo caráter cada vez mais preciso até tornarem-se um verdadeiro espetáculo: *Anabasis* (1977), que se desenvolve nas ruas e nas praças, invadindo tetos e terraços, estátuas e torres de igrejas. Exatamente como na história grega de onde *Anabasis* tomou seu nome, um grupo de estrangeiros atravessa populações estrangeiras. Os atores, com pernas-de-pau e bandeiras, com máscaras, tambores e trompetes, reúnem-se e dispersam-se como soldados. Somente duas grandes imagens da morte, no fim do grupo, têm alguns breves contatos com os espectadores. A viagem de *Anabasis* termina com uma grande capa preta na qual o pelotão dos atores é envolvido e onde sons e vozes sufocam."

Dessa apresentação da parada como viagem desenvolvida por Taviani (o ensaio está em *Civiltà Teatrale del XX Secolo*, organizado por F. Cruciani & C. Falletti, Bolonha, Il Mulino, 1986) aproxima-se, no citado *Libro dell'Odin*, uma descrição que restabelece o 'movimento' criado pelas evoluções desta parada de rua: "Ora os atores, como grupo de estrangeiros, manobravam a multidão e com ela abriam um caminho. Seguiam em formações compactas, em fileira, em cunha, realizavam improvisas conversões e meias-voltas. Às vezes a pequena falange extremamente móvel dispersava-se: quem subia para o alto, quem se escondia nas casas e descia pelas janelas, para depois — ao sinal — voltar a se reunir e prosseguir ainda como um grupo compacto, sem se misturar aos espectadores.

"À aceitação dos espectadores, reagiam com momentos de contato que no entanto não superavam o breve instante de um cumprimento lançado em trânsito. À indiferença, reagiam com sinais de uma espécie de agressividade quase animalesca, sempre mantida à distância. Por vezes cantavam todos juntos, às vezes faziam tocar os trompetes, a trompa, o tambor. Chamam-se uns aos outros, quando distantes, num idioma incompreensível. A visão que guiava o grupo tornava-se espetáculo. Traduziam ao pé da letra sua condição, um grupo estranho que sabe não pertencer à cidade que está atravessando e não quer se enredar numa familiaridade que — dada a situação — seria falsa. [...]

"Chegados à última praça, no final de *Anabasis*, escapulidos definitivamente da multidão dos espectadores, os atores esbanjavam força e destreza num espaço a eles reservado. Caía a tensão da travessia, a ambígua promiscuidade entre atores e espectadores. No fundo içava-se uma vela preta, um a um os atores desapareciam por trás dela, pondo fim à corrida."

A narrativa parcial da última parada do Odin, expressa uma construção solidamente dramatúrgica: uma "história" capaz de canalizar os números de rua antes ritmicamente montados. Nas paradas, a teatralização do espaço havia sido profundamente indagada. Haviam usado os elementos físicos da rua e da praça, em suas cores e em suas formas, mas também nos volumes que as constituem: o espaço é usado em todas as suas dimensões, mesmo em altura, com efeitos de surpresa. A "montagem das atrações" envolve profundamente os atores com suas habilidades e visualizações, mas casas e portas e telhados e janelas também se tornam *partners* dos atores. O movimento quebrado e variado da parada, vertical ou horizontal ou diagonal, alterava o ritmo diário criando tensões de significado. Até mesmo a multidão era manipulada em agrupamentos e quebras improvisas.

O forte sentido do teatro de rua do Odin Teatret não está, porém, tanto nas formas e nas técnicas, no saber que naquele espaço se atua. Ele está exatamente no sentido mais amplo de um teatro que, com sua identidade conquistada, constrói um confronto além dos hábitos do teatro, que faz teatro ali onde encontra um sentido em fazê-lo. Ele lança raízes na dialética entre o trabalho do ator e o seu estabelecer uma relação com o exterior, para além das rotinas preestabelecidas. O teatro de rua ali se torna uma extrema experimentação do trabalho de teatro: por isso, mesmo na rua, o Odin aplica com rigor uma dramaturgia e uma montagem, as técnicas do teatro.

ATELIÊ INTERNACIONAL DE BÉRGAMO, 1977

O Odin Teatret de Eugenio Barba permite-nos olhar, com mais significado e numa seqüência mais histórica, duas situações que se tornaram tradição (deveriam ser tradição, se cultura é memória) no teatro italiano e em sua cultura contemporânea: o Ateliê de Bérgamo em 1977 e o Festival de Santarcangelo em 1978.

Não pensemos imediatamente na temporada da "política do efêmero", e de modo redutivo nas muitas festas dos assessores, que ainda assim marcaram uma fase muito positiva na história contemporânea do teatro italiano, e não apenas italiano; tampouco pensemos somente na difusão dos grupos de base e nas políticas e poéticas do uso do teatro no território e no afortunado fermento do teatro espontâneo. Trata-se de realidades injustamente afastadas e que, ao reaparecem aqui e acolá, provocam "má consciência"; ainda que, obviamente, sejam um nosso passado e não um erro de juventude, uma experiência histórica e não um "como éramos". Como todo historiador sabe, o valor dos eventos reside muito mais nas razões que os provocaram e nas modalidades em que se deram do que em suas conseqüências conscientes ou em suas aparentes "superações".

Para conquistar este nosso passado como tradição, para que a memória seja elemento ativo em nossa cultura, talvez seja melhor retomar suas raízes: mesmo que limitadamente ao teatro de rua.

Em Bérgamo e Santarcangelo grupos diferentes se encontraram em situações provocadas para experimentar e reconhecer e englobar linguagens diferentes e o teatro quis poder estender-se aos muitos territórios de fronteira sem perder a própria identidade. Em sua apresentação do Encontro de Bérgamo (organizado pelo Teatro Tascabile e dirigido por Eugenio Barba) em 1977, Barba escreveu: "A arte teatral está vivendo uma mutação profunda e obscura. Seria injusto analisá-la somente como busca de novos meios expressivos, de novas técnicas. A pesquisa teatral é hoje a busca de um novo sentido do teatro. O problema da técnica é essencial para o trabalho do ator, mas mais essencial ainda é o processo que determina os resultados técnicos. Este processo é desencadeado por uma postura ética que recusa as situações da vida circunstante e que transforma essa recusa num modo de vida diária. Toda forma de técnica corporal, psíquica ou intelectual — isto é, todo novo resultado — é um passo adiante em direção a uma grande liberdade do ator, mas se a técnica não for ultrapassada, transforma-se em colonização. O encontro de Bérgamo não deseja favorecer a aquisição de novas técnicas, nem construir um ensinamento. Deseja criar um lugar e uma situação de troca. Não aspiramos à apropriação da experiência dos outros e sim a nos confrontarmos com ela, traduzindo-a, cada um de nós, em sua própria língua, isto é *traindo-a*, a única forma de transmiti-la". (O texto está transcrito no já citado ensaio de Taviani in *Civiltà Teatrale del XX Secolo, cit.*)

O Ateliê Internacional de Bérgamo (28 de agosto a 6 de setembro de 1977) foi organizado pelo Teatro Tascabile com o apoio da Unesco, do I.T.I.[*], do Ufficio del Turismo da cidade, da região da Lombardia; foi idealizado e dirigido por Eugenio Barba. É o 2.° Ateliê Internacional do Terceiro Teatro, o primeiro que usa a definição "terceiro teatro", elaborada, um ano antes, em Belgrado. A estrutura organizativa, diferentemente dos normais festivais de teatro, previa dois níveis de participação: a dos grupos com seminários, trocas de trabalho, encontros com mestres orientais e ocidentais: e a dos espectadores, tanto os da cidade quanto os muitos, acima de tudo jovens, que afluíram em Bérgamo e que podiam, com uma assinatura a preço simbólico, assistir a todas as manifestações públicas. Os grupos convidados não se limitaram a "passar" apresentando seus espetáculos, mas ficaram até o final do ateliê; e não apenas com os espetáculos, mas também com demonstrações de trabalho e participação aos encontros, que aconteciam das sete às dez da manhã.

Assim relata a situação um dos poucos que nos deixaram um testemunho por escrito, Jean-Jacques Daetwyler (*L'Odin Teatret et la Naissance du Tiers Théâtre*, Berna, Palindrome, 1980): "Durante uns dez dias, as demonstrações de trabalho, os espetáculos, as *clowneries* e as paradas seguiram-se nas ruas, praças, ou mesmo na antiga igreja dessagrada de Santo Agostinho. Foi justamente aí que os mestres do kathakali, do teatro Nô e do topeng, dançarinos esquimós, representantes das tradições carnavalescas espanholas e atores da Commedia dell'Arte compararam suas máscaras, suas danças, sua utilização do mascaramento. O Ateliê concluiu-se com uma pequena Woodstock do teatro e com uma festa popular animada pelo grupo catalão Els Comediants, com suas máscaras gigantes, suas marionetes, suas histórias e *gags*, sua música, sua imaginação comunicativa. Ainda assim o ateliê não havia sido imaginado como festival, mas antes como um momento de troca e de trabalho, no tríplice confronto dos grupos entre si, com o teatro tradicional do Oriente e com a população de Bérgamo. Uma função essencial era permitir aos participantes, que chegavam de outros continentes, de se encontrarem e descobrirem o quanto têm em comum, mas também de se definir melhor na relação com os outros, de reconhecer suas peculiaridades, de pôr à prova sua autenticidade. Nesse contexto, a presença dos grandes

---

[*] "International Theatre Institut" (ITI) — Instituto Internacional de Teatro, da Unesco, que possui representação em quase todos os países, até mesmo no Brasil, n.d.t.

Ateliê de Bérgamo 1977. *Parada.*

Ateliê de Bérgamo 1977. *Parada.* Els Comediants.

Ateliê de Bérgamo 1977. *O Sol.* Els Comediants.

Ateliê de Bérgamo 1977. *Albatrozes.* Teatro Tascabile de Bérgamo.

Ateliê de Bérgamo 1977. *Parada*. Teatro Tascabile de Bérgamo.

Ateliê de Bérgamo 1977. *Parada*. Els Comediants.

Ateliê de Bérgamo 1977. *Parada*. Odin Teatret.

mestres do Nô (Hideo Kanze), do topeng (I Made Bandem) e do kathakali (Krishnan Nambudiri), que à primeira vista poderia parecer fora do quadro, justificava-se plenamente. Estas antigas tradições do teatro oriental, apresentadas sob o olhar dos anjos e dos santos dos afrescos de Santo Agostinho, atenuavam, com seu esplendor, o prestígio do Ocidente. Ademais, a pluralidade dos valores culturais impunha-se com evidência. Podia-se estabelecer um verdadeiro diálogo, de igual para igual. E os grupos, na medida em que souberam preservar sua identidade, representavam culturas não inferiores, e sim diferentes. Quanto aos moradores da hipercatólica Bérgamo, reservaram ao Ateliê uma recepção cheia de interesse e amiúde calorosa. Mostraram-se sensíveis à beleza dos espetáculos exóticos, à disciplina dos atores, à habilidade dos dançarinos, acrobatas, *clowns*, músicos, equilibristas sobre pernas-de-pau e manipuladores de bandeiras e fitas, que mais de uma vez invadiram as ruas e as praças".

A fascinação dessa explosão de teatro na cidade, além de os espetáculos em si e de sua propagação pelas ruas e praças e parques, nascia também da presença espalhada dos grupos entre as pessoas (espectadores de caráter peculiar) e acima de tudo daquele "segredo" que os unia: as reuniões de trabalho pela manhã, com disciplina monástica e liberdade. A iniciativa era dos participantes: treinavam-se as técnicas do kathakali, do topeng e do Nô, experimentavam-se as possibilidades de extensão da voz, exercitava-se as técnicas inspiradas nas artes marciais sob a guia de um dançarino japonês, trabalhava-se com instrumentos musicais, com as pernas-de-pau, com as acrobacias dos *clowns*, viam-se filmes sobre o treinamento do ator, discutia-se.

Depois desse período matutino em que se permutavam técnicas e se concretizavam encontros, às 10 horas da manhã começava o longo dia de demonstrações de trabalho e de espetáculos onde o público apertava-se em multidão. A grande confluência de público era inesperada e revelou-se surpresa e desafio: nas demonstrações de trabalho, nos espetáculos, no teatro de rua. O grupo da revista *Scena*, dirigida por Antonio Attisani (a 5 de novembro de 1977) tentou uma análise de comparação polêmica com o Terceiro Teatro e com o Ateliê: "Em Bérgamo assistimos a uma ampla resenha de modelos de teatro com as relativas tensões e contradições que tal feito implica. Estes grupos de pessoas têm em comum a exigência primária de fazer teatro. Fazer teatro que significa, na maioria dos casos, conseguir encontrar a própria expressividade, libertar mediante o trabalho coletivo aquela criatividade individual que, por razões histórico-políticas, está sendo cada vez mais reprimida. Central foi a atenção ao trabalho dos atores da grande tradição oriental, como Hideo Kanze grande ator do teatro Nô, I Made Bandem balinês e Krishnan Nambudiri do teatro Kathakali indiano; suas sessões de trabalho aconteciam à tarde, cada um ilustrava as próprias técnicas e trechos do repertório, usavam-se também filmes e documentários; assim até a noite. Durante o resto do dia os grupos convidados mostravam, em rodízio, os próprios métodos de trabalho. O público, isto é, os não pertencentes a nenhum dos grupos convidados, estava nas condições de um espectador passivo, podia apenas estar disponível ao contínuo martelamento das experiências e "tomar ato". Um dia foi reservado às paradas, outro aos *clowns* e às máscaras". A direção das demonstrações de trabalho, a escolha, a montagem, a valorização e a descoberta das possibilidades de uso se davam sob a orientação de Eugenio Barba.

O Odin Teatret participa do Ateliê com paradas e com o *Libro Delle Danze*. Ladeiam-no o pólo dos grupos teatrais como o Cardiff Laboratory com seus espetáculos de pesquisa ou o Akademia Ruchu, grupo polonês que realiza intervenções de rua e de provocação. Ou ainda o grupo catalão Els Comediants. Este grupo animou mais vezes a cidade com paradas, intervenções, fábulas, festas. As paradas usam personagens grotescos com máscaras gigantes (os *cabezudos* da tradição catalã), grandes figuras levadas por atores, músicas e *lazzi* diferentes (petardos, esguichos de água, etc.); os elementos de surpresa e mobilização do espaço atraem grande número de espectadores insólitos ao redor dos espaços preparados para as representações onde contam/agem breves histórias. Por exemplo "através da linguagem de fabulação narra-se o processo de construção e destruição de uma cidade, numa representação que distancia no espaço e nos signos nosso dramático presente. Os personagens ao fundo eram minúsculos perfis de quadrinhos recortadas em papelão: um renascimento do mundo em que os atores, em primeiro plano, são protagonistas da redescoberta de si e dos outros, dos próprios corpos, das próprias diversidades e possibilidades. Representação feliz de sua utopia, proposta ao público de uma postura lúdica tanto mais participativa ou metáfora da situação da Espanha após Franco? Diferentes, justamente, as interpretações. Arremessos de jornais do palco e música desencadearam a festa coletiva" *(Scena, cit.)*. Usam elementos do circo, do espetáculo de variedades, dos bonecos, os objetos se transformam e se animam... mas acima de tudo fazem o público participar, com cuidadosa direção até o desfecho, de uma atmosfera que facilmente se torna carnavalesca. Em poucos minutos, na última noite do Ateliê, criaram uma atmosfera de carnaval numa praça da cidade; alguns dias antes haviam criado uma festa num bairro popular; intervieram com uma grotesca procissão religiosa ao amanhecer, depois da longa noite final em Santo Agostinho com a série ininterrupta dos espetáculos; criaram fogos de artifício.

B. Cuminetti, em artigo de 6 de setembro publicado no jormal *L'Eco di Bergamo*, que retoma outro artigo seu do início do Ateliê repleto de perspectivas históricas e aberto à grande presença do teatro oriental, escreve que "o Ateliê nos mostrou que o evento teatral ocupa novamente a praça — a praça dos cômicos, a praça das dramaturgias populares — que o teatro é parente em primeiro grau da festa, que o teatro pode mesclar-se novamente à vida da cidade e que é ou pode ser irrupção improvisa e imprevisível de um calor e de uma atmosfera festiva propícia a amarrar novamente fios há tempo partidos. A ocorrência ilustre e prestigiosa do teatro renascentista está indissoluvelmente ligada ao espaço fechado, ao 'local' designado artisticamente elaborado. Mas com o tempo confundimos o evento teatral com o edifício: o Ateliê reiterou-nos que teatro é essencialmente a construção de uma relação: e não existe hierarquia de espaços.

"O espaço em volta do altar do deus, a sala, a praça, a rua, um tablado: um encontro, enfim, que produza verdade". E, de início, o Ateliê havia escrito de como estivesse centrado no grupo teatral e fosse não um festival e sim uma troca de experiências e pesquisa; de como se devessem trocar os habituais parâmetros de julgamento e de referência "para captar o difícil novo que emerge e se oferece".

O Ateliê, como vimos, não é somente teatro de rua nem somente espetáculos ou laboratórios; é tudo isso fundido em tempo integral, conjunto de ecos e eventos, não usual: uma dimensão experimental do teatro numa cidade.

Durante o Ateliê a grande afluência de público põe em sério risco o próprio sentido do encontro. Então Barba propõe um grande *potlach*[*] do teatro, que Daetwyler *(cit.,)* assim relata:

---

[*] *Potlach:* ritual praticado por tribos do Canadá, consiste no intercâmbio mútuo de objetos pessoais que em seguida são queimados para selar o acordo, n.d.t.

"Por trinta horas os grupos se seguiram, sem interrupções, apresentando em rodízio seus espetáculos. Depois os músicos tomaram lugar num pódio erigido na antiga Praça *della Cittadella*. Os jovens de Bérgamo vieram em grande número. Alguns quiosques vendem vinho, uva, doces. Maquiagem e espelhos estão à disposição de quem quiser se mascarar. Bandeirinhas de papel, penduradas em festões que cruzam a praça, formam uma rede esticada sobre as cabeças.

"O grupo Els Comediants abre o baile, em poucos minutos transforma a praça num delírio de carnaval, organiza farândolas e minuetos, conta histórias grotescas e poéticas, liberta-se num surpreendente pasticho de belo canto que faz com que aplausos frenéticos explodam. Pouco antes da meia-noite, ateia-se fogo aos festões de papel. A antiga Praça della Cittadella está em chamas. O incêndio dura pouco, o teto de fogo cai em cinzas de papel chamuscado. Depois da última farândola, os duzentos participantes do Ateliê reúnem-se a portas fechadas na nave de Santo Agostinho, novamente entregue ao silêncio. Não há discursos. Mas alguns oferecem espontaneamente seus cantos e sua música. Não é casual estar ouvindo as sonoridades que, durante os dez dias do Ateliê, emergiram como cantos de ajuntamento, como totem: em especial, as profundas encantações de Iben do Odin, as flautas mágicas dos Cuatrotablas, os trombones nostálgicos do Cardiff Laboratory, a música alegre dos Comediants esticada por um símbolo pirotécnico — dois sóis que giram e lançam petardos, e um arremesso de buscapés que iluminam a noite e caem em cachos coloridos — alusões aos petardos e às explosões de fogo das paradas e dos espetáculos de rua, mas acima de tudo sinal ofuscante, generoso e destruidor, assinatura fugaz lançada no céu de Bérgamo pelas culturas do Terceiro Teatro."

FESTIVAL INTERNACIONAL DE SANTARCANGELO, 1978

O teatro tornou-se algo mais: encontro de técnicas e linguagens diferentes, mais ou menos ligadas à pesquisa ou à praça; nas ruas o teatro também foi a presença de jovens interessados em teatro e o confronto de diferentes espetáculos. Aos espetáculos levados no meio das pessoas juntaram-se paradas elaboradas como festas e paradas elaboradas com mais intensa dramaturgia. Mas o "núcleo forte" era o fundamentar-se em laboratórios internos em que o trabalho de teatro se tornava riqueza de encontro, o fundamentar-se em motivações que atravessavam e usavam o teatro; e este núcleo forte era verificado e expandido na festa dos espetáculos de rua. Era a procura do teatro possível.

Em 1978, em Santarcangelo, na região italiana da Romanha, o festival de teatro na praça é "fundado novamente", escolhendo a praça como uma maneira diferente de fazer teatro e abrir-se para o novo que emerge (e que o provoca). A "nova maneira" é não somente o espetáculo como tal, bem como o contexto em que se o faz viver (entre seminários e encontros de trabalho, e "direção" dos espaços formais e não formais de encontro com o espectador). Trata-se de subtrair-se à lógica das "estréias" e dos espetáculos de grande apelo, de fazer teatro não em lugares apartados e sim de levar às ruas e às praças as possibilidades de relação com as pessoas. Não com atrações transitórias e sim em situações de relação com o teatro e por intermédio do trabalho de teatro. O responsável artístico, o diretor do festival, é Roberto Bacci do *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera*. O Festival coloca-se explicitamente o objetivo de experimentar "formas diferentes do espaço urbano com o teatro" e de não se limitar a transportar "espetáculos de um espaço fechado para um aberto", e mais, ligando este tipo de presença a uma qualidade de relações entre os grupos que participam com uma série de laboratórios. O festival tem um início de duas semanas em pequenos vilarejos próximos e depois prossegue em Santarcangelo. Assume um tema, *A Cidade Dentro do Teatro*, e aos espetáculos e laboratórios e seminários acrescenta jornadas com temas específicos: "o fogo", "as músicas da cidade", "o teatro da feira", "o teatro em vertical", "o teatro político", "o teatro improvisado", o "Circo teatro", o "banquete". Além do mais o teatro se faz literalmente na rua, com os operadores ensaiando, erguendo as estruturas, fazendo seu treinamento. Quer ser não um festival-vitrine de consumo e sim "uma verificação daquilo que com o trabalho teatral está-se fazendo no campo da pesquisa sobre o espetáculo de rua". Os seminários e a presença contínua de grupos e atores nos tempos e nos espaços diários desencadeiam um especial clima de relação, que permite acolher linguagens e experiências de teatro significativamente diferentes e também formas mais tradicionais do teatro de rua (para a documentação cf. *La Città Dentro il Teatro*, elaborado pelo departamento de imprensa do Festival, Bolonha, Cappelli, 1979).

Máscaras e pernas-de-pau, música e acrobacia e *clowneries*; espetáculos nas praças, intervenções no mercado ou nos bares, o trabalho ao ar livre, de dia e entre as pessoas; a utilização de partes do espetáculo de diferentes grupos que se fundiam ou se contrapunham juntos; os *madonnari*[*], a multidão, os Colombaioni, os *stages*, o comedor de fogo, o Kathakali... mas além dos elementos que compuseram e articularam o festival o que deu sentido ao teatro de rua foi a disponibilidade dos diversos artistas e grupos de colaborarem entre si na construção de eventos unitários, as relações entre teatro e teatro: sem os álibis e a superficialidade até regressiva da festa. Certamente foi festa, mas teatral: com seu rigor e sua disciplina, com sua "direção". O conectivo usado pelo "diretor" foram os grupos do Terceiro Teatro.

Em diálogo gravado no fim do festival (publicado em *Dialog*, janeiro de 1979 e em tradução italiana no volume citado) há "de imediato" algumas reflexões sobre o festival. Dele participaram, além de Roberto Bacci, Ferdinando Taviani (estudioso e participante ativo do festival), Wojciech Krukowski (da Akademia Ruchu de Varsóvia) e Konstanty Puzyna (diretor da revista polonesa *Dialog*). Fala-se da contraposição (confronto e diálogo) entre os diferentes modos de teatro de rua: o "polonês" da Akademia Ruchu, com o caráter da "penetração sociológica", da improvisa inserção na vida diária para criar reações; e o "italiano" (dos grupos italianos participantes do festival) que Puzyna define "mais lúdico e emotivo, diria quase carnavalesco". Nas palavras de Roberto Bacci, os atores da Academia Ruchu "agem com a imaginação sobre o que já existe. Nós, ao contrário, queremos, por meio do ator, chegar ao que ainda não existe [...]. A nós interessa a imaginação física, corporal do ator que cria imagens, ao passo que a Akademia Ruchu desfruta das possibilidades físicas do ator para intervir na realidade com a ajuda do elemento irracional".

E, ao relembrar algumas das situações, reconstitui para nós o sentido deste festival de teatro de rua.

Para a chegada do Teatro Campesino de Luis Valdez (México) os grupos foram chamados a organizar uma festa de boas-vindas, na motivações que atravessavam e usavam o teatro; e este núcleo forte era verificado e expandido na festa dos espetáculos de rua. Era a procura do teatro possível.

---

[*] *madonnaro* (*madonnari* corresponde ao plural), tem dois significados tradicionais: pode ser a pessoa que, nas procissões, carrega a imagem de Nossa Senhora ou então as pessoas que se dedicam à pintura de temas sacros, em geral sobre o asfalto da calçada, desenhando com giz ou pastel, n.d.t.

Em 1978, em Santarcangelo, na região italiana da Romanha, o festival de teatro na praça é "fundado novamente", escolhendo a praça como uma maneira diferente de fazer teatro e abrir-se para o novo que emerge (e que o provoca). A "nova maneira" é não somente o espetáculo como tal, bem como o contexto em que se o faz viver (entre seminários e encontros de trabalho, e "direção" dos espaços formais e não formais de encontro com o espectador). Trata-se de subtrair-se à lógica das "estréias" e dos espetáculos de grande apelo, de fazer teatro não em lugares apartados e sim de levar às ruas e às praças as possibilidades de relação com as pessoas. Não com atrações transitórias e sim em situações de relação com o teatro e por intermédio do trabalho de teatro. O responsável artístico, o diretor do festival, é Roberto Bacci do *Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera*. O Festival coloca-se explicitamente o objetivo de experimentar "formas diferentes do espaço urbano com o teatro" e de não se limitar a transportar "espetáculos de um espaço fechado para um aberto", e mais, ligando este tipo de presença a uma qualidade de relações entre os grupos que participam com uma série de laboratórios. O festival tem um início de duas semanas em pequenos vilarejos próximos e depois prossegue em Santarcangelo. Assume um tema, *A Cidade Dentro do Teatro*, e aos espetáculos e laboratórios e seminários acrescenta jornadas com temas específicos: "o fogo", "as músicas da cidade", "o teatro da feira", "o teatro em vertical", "o teatro político", "o teatro improvisado", o "Circo teatro", o "banquete". Além do mais o teatro se faz literalmente na rua, com os operadores ensaiando, erguendo as estruturas, fazendo seu treinamento. Quer ser não um festival-vitrine de consumo e sim "uma verificação daquilo que com o trabalho teatral está-se fazendo no campo da pesquisa sobre o espetáculo de rua". Os seminários e a presença contínua de grupos e atores nos tempos e nos espaços diários desencadeiam um especial clima de relação, que permite acolher linguagens e experiências de teatro significativamente diferentes e também formas mais tradicionais do teatro de rua (para a documentação cf. *La Città Dentro il Teatro*, elaborado pelo departamento de imprensa do Festival, Bolonha, Cappelli, 1979).

Máscaras e pernas-de-pau, música e acrobacia e *clowneries*; espetáculos nas praças, intervenções no mercado ou nos bares, o trabalho ao ar livre, de dia e entre as pessoas; a utilização de partes do espetáculo de diferentes grupos que se fundiam ou se contrapunham juntos; os *madonnari**, a multidão, os Colombaioni, os *stages*, o comedor de fogo, o Kathakali... mas além dos elementos que compuseram e articularam o festival o que deu sentido ao teatro de rua foi a disponibilidade dos diversos artistas e grupos de colaborarem entre si na construção de eventos unitários, as relações entre teatro e teatro: sem os álibis e a superficialidade até regressiva da festa. Certamente foi festa, mas teatral: com seu rigor e sua disciplina, com sua "direção". O conectivo usado pelo "diretor" foram os grupos do Terceiro Teatro.

Em diálogo gravado no fim do festival (publicado em *Dialog*, janeiro de 1979 e em tradução italiana no volume citado) há "de imediato" algumas reflexões sobre o festival. Dele participaram, além de Roberto Bacci, Ferdinando Taviani (estudioso e participante ativo do festival), Wojciech Krukowski (da Akademia Ruchu de Varsóvia) e Konstanty Puzyna (diretor da revista polonesa *Dialog*). Fala-se da contraposição (confronto e diálogo) entre os diferentes modos de teatro de rua: o "polonês" da Akademia Ruchu, com o caráter da "penetração sociológica", da improvisa inserção na vida diária para criar reações; e o "italiano" (dos grupos italianos participantes do festival) que Puzyna define "mais lúdico e emotivo, diria quase carnavalesco". Nas palavras de Roberto Bacci, os atores da Academia Ruchu "agem com a imaginação sobre o que já existe. Nós, ao contrário, queremos, por meio do ator, chegar ao que ainda não existe [...]. A nós interessa a imaginação física, corporal do ator que cria imagens, ao passo que a Akademia Ruchu desfruta das possibilidades físicas do ator para intervir na realidade com a ajuda do elemento irracional".

E, ao relembrar algumas das situações, reconstitui para nós o sentido deste festival de teatro de rua.

Para a chegada do Teatro Campesino de Luis Valdez (México) os grupos foram chamados a organizar uma festa de boas-vindas, na cidadezinha, pelas ruas e na prefeitura, antes do espetáculo: um encontro entre culturas.

---

* *madonnaro* (*madonnari* corresponde ao plural), tem dois significados tradicionais: pode ser a pessoa que, nas procissões, carrega a imagem de Nossa Senhora ou então as pessoas que se dedicam à pintura de temas sacros, em geral sobre o asfalto da calçada, desenhando com giz ou pastel, n.d.t.

"*Krukowski:* Esta foi para mim uma das experiências mais bonitas do festival. O Camponês nada sabia sobre nós, não conhecia nenhum dos grupos, disso talvez tenha derivado o efeito inesperado desta demonstração feita em sua homenagem. Foi uma espécie de luta do teatro aberto contra o teatro fechado. O Camponês, no final, alinhou-se do nosso lado. Em Santarcangelo todos os grupos queriam, de alguma forma, reagir à chegada do Camponês, sublinhar o significado que aquele teatro tinha para nós. Foi dedicado um dia inteirinho ao Teatro Camponês. Decidimos realizar uma imagem estereotipada: um bem-vindo hollywoodiano — como operação crítica realizada — que tornasse consciente o grupo, mediante a contraposição, da particularidade de sua posição e da força de sua ação. Coletamos entre os camponeses italianos as mais simples ferramentas agrícolas, alguns chapéus, e criamos personagens como uma solene madona mexicana, ou a morte segundo as velhas representações gráficas de José Posada: a morte que é um símbolo cheio de significado na mentalidade e na tradição cultural da América Central. Com a ajuda de nossos amigos argentinos criamos com a imaginação uma síntese do Camponês. Até tentamos, em três minutos, transmitir um resumo de seus comportamentos fundamentais.

"*Puzyna:* Então não era somente um *tableau vivant.*

"*Krukowski:* Não, mas partimos daí. Depois de ter arrancado o telão branco que ocultava, para o grupo do Camponês que avançava, a perspectiva da rua, revelou-se este quadro que fez com que — por um instante — eles também ficassem imóveis rosto no rosto como num enquadramento; depois, em meio a risos felizes, vieram adiante e começou-se uma dança. Infelizmente o público também misturou-se nesta situação.

"*Puzyna:* Por que infelizmente?

"*Krukowski:* Porque contávamos com o fato que este primeiro momento teria sido uma interação puramente teatral, que aliás teve lugar durante toda a duração da parada até o palco onde o Camponês apresentou seu espetáculo. Assim, por exemplo, a morte deles e a nossa dançaram valsa por um bom tempo. A moça que representava a morte deles disse que jamais haviam sido recepcionados daquela forma.

"*Taviani:* O grupo de Pontedera propôs esta concepção da colaboração teatral, que na realidade é uma concepção de vida, como fórmula do festival. De início foi necessário escolher três ou quatro grupos que pudessem colaborar durante todo o período.

"*Bacci:* Porque, você vê, o Festival também teve uma fase preliminar: de 1.° a 15 de julho dois grupos, o Teatro Potlach e o Teatro de Ventura, trabalharam nos vilarejos e nas aldeiazinhas próximas, convidando em seguida três outros grupos: o Akademia Ruchu, nosso grupo de Pontedera e o Kerala Kala Kendram. Já então ficou claro que a fórmula do teatro fechado, ou seja, que simplesmente apresenta alguns espetáculos, não dava nenhum resultado. Daí derivou o primeiro problema: como transferir o próprio trabalho elaborado em sala para as novas condições de trabalho teatral e de contato. Começou-se por exemplo mudando o horário dos espetáculos: de manhã e não à noite, assim ficava mais fácil conseguir-se o contato com o ambiente."

Na atmosfera do Festival podem ser inseridas mesmo tradições orientais que a cultura ocidental usava em moldes enrijecidos. Chega-se, por exemplo, ao uso que foi feito do Kathakali na rua, cujos atores, além de participarem dos seminários de trabalho, também marcaram presença nas paradas e nos espetáculos coletivos, com sua maquiagem e seus trajes de cena, para chegar a seu espetáculo não como a um ritual da cultura e sim como a um evento da festa teatral. Não uma totalidade fechada e sim uma cultura viva, com atores capazes de estabelecer relações, sem compromissos com o especialismo ou com o folclore.

"*Bacci:* É preconceituoso acreditar que o Kathakali seja uma forma de teatro elitista, e nosso Festival talvez o tenha demonstrado. Por outro lado o preconceito deles consistia em se considerarem completamente diferentes dos outros grupos; ainda assim eles também são atores. Pela primeira vez participaram de uma parada, tinham um medo enorme de se movimentarem pelas ruas antes do início de seu espetáculo.

"*Krukowski:* Eu, pelo menos no primeiro dia, estava assustado com esta massificação do Kathakali. Nunca o tinha visto antes e a fama que o envolve me levava a uma espécie de devoção, procurando uma forma diferente de assistir ao espetáculo. O encontro da multidão, do fogo com este pequeno grupo de atores foi comovente; de início estava mais impressionado com o público do que com a grande mestria de seus movimentos e com o ritmo que queria viver intensamente. Depois me arrastaram, como a todos, aliás: o Kerala Kala Kendram tornou-se o grupo mais popular de Santarcangelo. E se falamos da

Santarcangelo 1978. *Parada do Kathakali.*

Santarcangelo 1978.
Teatro de Ventura

Santarcangelo 1978.
Piccolo Teatro de Pontedera

Santarcangelo 1978. Laboratório com *Augusto Boal.*

Santarcangelo 1978. *Teatro Potlach.*

Santarcangelo 1978. Parada de boas-vindas para o *Teatro Campesino.*

Santarcangelo 1978. *Bustric.*

Santarcangelo 1978. Acima, à esquerda, *Piccolo Teatro de Pontedera*. À direita, Sonia, *Teatro Tascabile de Bérgamo*. Abaixo, Sombras chinesas do *Teatro Potlach*.

atividade lógico-semântica do Akademia Ruchu, do teatro italiano poético e espetacular, eis que o Kathakali trouxe um tom ainda mais diferente: deu às pessoas a sensação de que as fronteiras da arte são infinitas.

"*Puzyna:* Seu espetáculo durou muitos dias e eu assistia todos os dias, fascinado. Apresentaram de modo muito inteligente uma demonstração decomposta em fases, fazendo com que os espectadores assimilassem sua convenção e sua linguagem teatral. Uma vez mostravam somente o trabalho do corpo, das pernas, dos dedos, dos olhos e dos músculos faciais sem maquiagem e sem figurinos; depois o mudra, os elementos da música e um fragmento extraído do *Ramayana* interpretado por um só ator; no fim amplos fragmentos do *Ramayana* e do *Mahabharata* com a participação do grupo todo e com toda a encenação; e valia a pena estar lá a cada noite, a cada representação."

As paradas eram de tipo bem diferente das que se remetiam à *Commedia dell'Arte* às meditadas e sonhadoras (Pontedera, Ventura, Tascabile); as grandes sombras projetadas sobre um telão que fechava um beco do Teatro Potlach; a presença pasmada e envolvente, nos mercados e nas praças, de Bustric (Sergio Bini); o trabalho de Boal; os balões...

Uma reflexão que se dá a partir da descrição de um crítico de teatro (mas sensível e aberto às novas situações e que chega a uma crítica construtiva quanto ao mito perigoso deste Festival — a criatividade difundida daqueles anos) é a de Ugo Volli:

"Oito mil lamparinas, velas fechadas em copos de vidro segundo um método tradicional, iluminam o vilarejo: delineiam os contornos na igreja, são apoiadas às janelas das casas, pendem no meio das ruas em grandes e fantásticos lustres, circulam nas mãos das pessoas que andam, cerradas, para cima e para baixo. Nos pontos mais freqüentados erigem-se tablados para o trabalho dos atores, ligados por compridas passarelas, pelas quais andam bruxas e pregoeiros, máscaras e tortas gigantes.

"Além das costumeiras barraquinhas de tira-gostos típicos e de melancia, ao lado das costumeiras bugigangas mais ou menos *hippies* vendidas e comprados pela população jovem do festival, surgiram umas barraquinhas onde se compra, a preço simbólico, comida italiana ou polonesa ou cubana. Conseguir chegar lá, em meio ao assalto de milhares de pessoas é empresa desesperadora, e não é muito mais fácil ver os espetáculos que os grupos correspondentes apresentam ao lado da comida, o Kathakali sem maquiagem ou figurinos — a nossos olhos enormemente mais poderoso do que o espetáculo completo — ou as exibições gímnico-heróicas dos poloneses. Aqui e acolá uma companhia de coveiros recolhe ostentosa e simbolicamente o lixo espalhado pelo público que não respeitou os apelos à limpeza entregues a irônicos gritos pseudofeudais; acontece um burlesco enforcameno de bonecos ou a premiação de uma loteria; passam cortejozinhos de músicos criativos e pessoas com a cara pintada de branco e de verde, entretidas em improváveis atividades.

É o banquete, a última noite dedicada a um tema deste festival antes da festa final, dia 29. Agora a manifestação assumiu um ritmo mais normal, mesmo que decididamente diferente do de um festival tradicional: à noite três ou quatro espetáculos com preço mais ou menos simbólico, durante o dia os seminários. Claramente, os espetáculos não são muito distantes da impostação geral do festival: trata-se dos produtos dos grupos da área cultural do Terceiro Teatro, ou então de algum exemplo internacional de teatro pobre e popular que se apresenta pelo circuito de verão, de demonstrações dos "mestres" em que se inspira hoje o teatro de grupo: os Colombaioni para a *clownerie*, Made Djimat para a dança balinesa, Krishnan Nambudiri para o Kathakali."

O crítico de teatro vê o teatro difuso mas procura captar, nas distinções das análises, o verdadeiro teatro que contém. Em outras intervenções falará dos espetáculos isoladamente; nesta visão de conjunto, que segue a lógica de projeto e execução do festival, volta porém à capacidade dos grupos de criar cultura teatral e aos espetáculos brotados da colaboração e organização dos grupos. E daqui ainda ao contexto que parece conter e justificar o sentido do festival, a criatividade difusa daqueles anos. Mas capta as diferenças e estabelece distinções: é o teatro que ocupa a cidade e a surpreende de sentidos e possibilidades.

"Para os espetáculos que vão apresentando nestes dias os grupos Potlach de Fara Sabina, o Tascabile de Bérgamo, o Piccolo de Pontedera e o Teatro di Ventura de Treviglio, só para citar alguns nomes, são interessantes para verificar se ao crescimento organizativo e 'político' deste teatro do qual Santarcangelo é o melhor exemplo, também corresponde um desenvolvimento 'artístico', uma mais rica capacidade expressiva, uma 'cultura' mais precisa e articulada. O sucesso dos grandes 'espetáculos coletivos' da primeira semana, a noite do fogo e a do banquete, o teatro em vertical e a feira, testemunham uma capacidade de trabalho em conjunto e de um frescor na relação com o público. Mas nesse teatro o trabalho de rua, a parada, a *clownerie*, são algo muito distinto e de alguma forma complementar dos espetáculos 'verdadeiros', onde um público limitado e envolvido bem intensamente torna-se testemunha da 'cultura' autêntica.

"Sem falar dos grupos isoladamente, alguma outra consideração faz-se necessária. Antes de tudo o público. Sociológica e politicamente não muito diferente do do Umbria Jazz ou do Parco Lambro de dois anos atrás, a massa de jovens que povoa Santarcangelo é igualmente rica de *sleepings* e violões, baseados e caprichos criativos insatisfeitos. Que até agora não tenham ocorrido acidentes certamente não é puro acaso: a hospitalidade da população ("sentimo-nos aceitos", é a explicação de alguns), o caráter não comercial da manifestação, a tabela reduzida de preços dos ingressos e sobretudo da alimentação, as estruturas abertas.

"Permanece porém o contraste impressionante entre um grupo de jovens, os atores, que dão duro e treinam diariamente para encontrar formas de expressão originais e não estereótipos de seus problemas, e uma massa de coetâneos seus com os mesmos problemas, a mesma cultura de base e condição econômica, que tende, ao contrário, a banalizar toda a forma de diferença num sentir-se bem juntos, grudento e sempre igual, dançando a tarantela ao som da música dos atores Kathakali ou contracenando em qualquer proposta. Não há, enfim, continuidade 'criativa' e mera diferença técnica entre atores e público neste festival, como desejaria certa ilusão bastante demagógica, percebe-se, ao contrário, é só querer enxergar, a diferença radical entre 'criatividade' e trabalho paciente e humilde da criação."

UMA TRADIÇÃO POSSÍVEL

PODEMOS fazer o balanço. Lembramos (certamente não analisamos) três altos exemplos e duas situações italianas significativas para mostrar as modalidades em que existe uma tradição contemporânea em que o teatro de rua tem sentido. Trata-se de escolhas parciais, mesmo em sua exemplaridade, e portanto injustas em relação a outras realidades e experiências também de grande relevo; e inadequadas em relação ao amplo e rico contexto que se poderia reevocar. São porém suficientes (e, em si, plenamente válidas) para lembrar como motivações e modalidades diferentes confluem no teatro de rua em sua concepção mais abrangente e mais teatral; o raciocínio corre o risco de se achatar quando se torna apenas sociológico e se limita a uma busca de sentido do teatro de rua no público ou na cidade, da mesma forma que se torna complexo e fértil quando se coloca o teatro de rua dentro do teatro. Enxerga-se-o assim como uma extrema possibilidade, não somente nas técnicas, bem como nas verificações, na "prova" das capacidades dos atores e do diretor. Mesmo aqui, como na tradição do século XX, o teatro de rua não é outro teatro: é outra situação do teatro, que coloca em risco as pesquisas "secretas" e os valores do teatro.

Em artigo entitulado "Sem Ilusões", publicado no n.º 9 da revista *Rinascita*[*] em 1978 (o mesmo ano do festival de Santarcangelo, do qual já falamos), Eugenio Barba escreve:

---

[*] *Rinascita* foi a revista político-cultural do Partido Comunista Italiano, n.d.t.

"É necessária, para o teatro, uma política de risco.

"O teatro ainda constitui uma verdadeira necessidade cultural? Quem sabe o que está acontecendo na Itália e em outros países do mundo, especialmente entre as novas gerações, sabe que ao encontro com o teatro vem sendo dado um sentido totalmente novo. Não a necessidade de *receber teatro*, mas a necessidade de *fazer teatro*, isto é, de se criar uma nova relação como ator e como espectador.

"Nesta fórmula pode ser resumida a transformação profunda que o teatro está sofrendo. Poderíamos investigar em detalhe as tentativas que os ideólogos, os críticos, os profissionais e os professores fizeram, durante anos, para ignorar e combater esta simples verdade: que o teatro havia perdido seu caráter de uso profundamente funcional para uma determinada coletividade ou para uma determinada classe social. Esta situação foi ocultada por elaboradas incrustações estéticas e ideológicas, que tanto mais presumiam uma utilidade social e revolucionária do teatro, quanto menos o teatro tinha, de fato, a possibilidade de influenciar concretamente a realidade circunstante.

"As incrustações eram, não raro, pérolas. Mas a pérola crescia ao redor de uma ferida que se desejava esconder: que viva ou que morra, o teatro — em sua imagem de lugar de uma tradição ou de uma experimentação cultural — tanto faz.

"[Teatro não é uma necessidade da sociedade de hoje, o é sim para quem se compromete com ele e consegue assim deixar um rastro à sua volta.]

"Então, qual é a política cultural de que o futuro do teatro necessita? Uma política de risco.

"Seria absurdo, com base nas situações, nos desejos ou nas exigências do presente, projetar nova organização futura do teatro. Todas as vezes que isso se deu — a história do teatro assim o demonstra — a tentativa resolveu-se num falimento, em papo-furado, ou sobretudo na justificação para sufocar as vozes discordantes ou desafinadas.

"Trata-se de aceitar o que hoje pode parecer sombrio ou isolado. Nos primórdios dos anos 60, quando comecei a fazer teatro, os projetos dos ideólogos endereçavam-se para o teatro como serviço metropolitano, para as salas de 2.000 lugares. Os 'laboratórios', então, sofriam oposições, ou então eram aceitos por uns poucos e somente para o reconhecimento da utilidade de uma experimentação árdua porém marginal, de uma experimentação sobre a linguagem muito refinada, muito 'difícil'. Hoje muitos deram-se conta de que os 'laboratórios' são, na realidade, o exemplo de núcleos teatrais aptos a desenvolverem uma atividade articulada e múltipla ali onde o teatro tradicionalmente concebido — independentemente de sua intenção de estar *a serviço* — não poderia sequer, nem digo servir, mas entrar.

[...]

"A escolha está entre projetar e descobrir. Entre a escolha de uma nova retórica que não poderá deixar de ser, ainda, perdedora, e o risco meticulosamente corrido ao se dar apoio a iniciativas que parecem brotar como aventuras particulares, como sonhos individualistas e a-sociais, e que no entanto — por um paradoxo que a história de nossa cultura nos revela com excessiva clareza — freqüentemente têm condições de se transformar em vozes e ações socialmente vivas". Sentimos um fascínio, estranho e ambíguo, em saber que em algum lugar alguém realiza um *festival de teatro de rua*. O fascínio nasce claramente de uma "consciência pesada", da ideologia que vivemos de um teatro capaz de procurar os próprios pilares numa busca de sentido, que não deseja limitar-se a viver e crescer no interior de uma reconhecida e preservada zona da sociedade — a arte do teatro; um teatro que procura o lugar para o qual faz sentido ir e as pessoas para as quais tem algo a dizer, que é uma situação social no interior da sociedade e vai para onde as pessoas vivem. Nasce do fascínio de um teatro político e de um teatro existencial; e também, afinal, da festa (no sentido mais usual do termo). Mas a fascinação nasce também do valor que tem, em nosso século, o teatro de rua *como* teatro: por ser uma situação "extrema" e difícil de trabalho; porque o que conta nela é a capacidade de se ter "presença" e de conquistar uma atenção que não é predeterminada; porque coloca à vista os mecanismos dramatúrgicos e as técnicas de representação; porque se insere numa realidade em que não foi justificado *a priori* e recebe reações diretas de acolhida ou de recusa. Este gênero poderia desencadear análises de tipo mais técnico ou profundo (psicológicas ou sociológicas); preferimos insistir em vê-lo do ponto de vista do teatro.

O teatro de rua é, para o teatro, uma demonstração (uma necessidade de mostrar) da existência possível de um sentido e de um valor do teatro. Há fases, na história dos teatros e no percurso dos homens de teatro, em que no trabalho são mais importantes a pesquisa e o aprofundamento. Os teatros então olham para dentro de si próprios, fecham-se sobre si mesmos, atiram para o próprio círculo forças e formas expressivas, exigências e espectadores; atuam processos de conservação e elaboração de meios e fins expressivos, põem à obra

CLARIVIDÊNCIA

Da circular do Ministério do Turismo e do Espetáculo, n.º 11, 1988: Intervenções a favor da atividade do teatro de prosa, art. 2 (final): "Aos fins das intervenções previstas na presente circular são levadas em consideração as representações em público e, em geral, as manifestações às quais quem quer que seja possa ter acesso com a compra do ingresso ou com assinatura".

E o teatro de rua?

percursos de descoberta e aprendizado e experimentação. É uma fase preciosa de formação e de fundação de sentidos e valores. Pode ser uma situação não feliz; mas, como foi dito, o carvão oprimido por toneladas de rochas não é certamente feliz, mas é assim que se formam os diamantes.

Há fases diferentes, nas quais as capacidades adquiridas e os sentidos/valores conquistados permitem e pedem para serem postos à prova, para consistir no confronto com o exterior, para procurar relações com espaços e pessoas não já predeterminados. Têm-se certezas, técnicas e espirituais, que devem tomar forma no risco de uma relação, daquilo que não se conhece: que devem revelar incapacidades e debilidades, potencialidades e eficácias. Mesmo esta é uma fase preciosa de definição e de constituição de sentidos e de valores.

Os teatros de rua, nas diferentes indicações da tradição contemporânea, não são somente um "gênero" do teatro; são antes uma situação dos homens que fazem teatro. Têm algumas exigências de base (serem vistos, ouvidos, chamar a atenção, dominar uma recepção a princípio e tendencialmente distraída; e tornar adequados diferentes espaços, revelando suas potencialidades expressivas ou de relação sem ficarem oprimidos ou diminuídos por eles; etc.). Mas necessitam, acima de tudo, como teatro, de motivações profundas e de aceitar o risco do confronto na rua. São, para o teatro que vivemos, uma tradição possível.

TEATRO DE RUA NO BRASIL

FERNANDO PEIXOTO

Em memória de três inesquecíveis
amigos, figuras de destaque do
teatro de rua no Brasil:
João Augusto,
Wanda Fernandes e
Mariano Antônio Ferreira

Festas populares, CPC & Boal

NO BRASIL o teatro de rua está nas raízes das mais autênticas manifestações da identidade cultural nacional, ponto de partida essencial para uma compreensão da poesia popular e de um processo cultural específico. E são espetáculos que utilizam as mais diversificadas linguagens, uma excluindo a outra ou integrando várias, como a dança e o canto, a presença de atores ou o teatro de bonecos (chamado *mamulengo* em Pernambuco e *joão-redondo* na Paraíba). Um universo de invenção e fantasia como o *bumba-meu-boi* (auto pastoril com diálogo, dança e canto), o *fandango*, a *ciranda*, os *bacamarteiros* e tantos outros. Toda uma linguagem cênica tradicional que configura uma herança e mesmo uma influência marcante nos passos iniciais de alguns grupos de teatro de rua no Nordeste em anos bem mais recentes, que partiram desta fonte rica e inesgotável para buscar uma linguagem atualizada e inventiva. Vinculado a estas bases populares ou partindo de outras inquietações, incorporando técnicas de representação com o *clown* do circo ou a *commedia dell'arte* italiana, às vezes mesmo partindo de experiências mais contemporâneas, como os processos de encenação e representação de Brecht ou as investigações do significado do ator desenvolvidas pelo teatro antropológico de Eugenio Barba, o teatro de rua, no Brasil de hoje, é uma das manifestações mais vivas e significativas da arte cênica nacional. Até mesmo porque o trabalho de rua implica uma organização econômica mais fácil do que as realizações em salas, assim como tem permitido, de forma mais conseqüente, a existência efetiva de um "coletivo de trabalho", um teatro de grupo, sem dúvida a forma mais produtiva de criação teatral.

A rua tem sido a opção de muitos: diretores e atores que, por razões artísticas e/ou ideológicas, sentem a necessidade de um encontro efetivo com um público popular nas praças ou nas ruas por meio de espetáculos anunciados e com lugar programado, ou de espetáculos que surpreendem o espectador que simplesmente atravessava a praça ou a rua em passeio ou em trabalho. E que se defronta com o inesperado. O espaço cênico é uma das buscas mais inquietas do teatro contemporâneo. Sua escolha ou aceitação determina não apenas aspectos de ordem física, com evidentes conseqüências estéticas, mas igualmente de nível social: numa sociedade dividida em classes, os que se propõem a um teatro de participação sociopolítica mais direta, recusam, freqüentemente, os espaços tradicionais permitidos ou "oficializados" e buscam as salas ou auditórios de sindicatos, as portas de fábricas ou as praças e as ruas, e muitas vezes as da periferia, das vilas populares ou dos bairros — o povo não vem ao teatro, é o teatro que vai ao povo. Mas não é exclusivamente para um teatro de intenções políticas que o teatro de rua é realizado: o objetivo pode ser também apenas o de provocar instantes de desenfreado humor e alegria, uma festa de participação coletiva e desenfreada comicidade utilizando como ponto de partida a sátira ou a reprodução absurda do cotidiano. São infinitos os caminhos e as possibilidades de criação em nível de dramaturgia e encenação, de "ritualização" da representação ou do improviso dos atores em razão da reação e da comunicação com o público, assim como da integração ou não da platéia à estrutura narrativa do espetáculo. Nas ruas, em espaços abertos e improvisados, utilizando-se ou não da arquitetura própria do lugar escolhido, em coretos ou conchas acústicas, em comícios ou em meio a feiras populares, com o público em forma de roda ou espalhado, em pé ou sentado no chão, ou caminhando com os intérpretes que deslocam a ação do espetáculo no espaço, em clima de circo ou festa popular, são inúmeras as possibilidades de expressão e invenção. Cada um, a partir de sua proposta, repete fórmulas ou arrisca-se ao mergulho no desconhecido. A rua permite um confronto único e específico.

Na história do mais recente teatro brasileiro, cumpre ressaltar, por exemplo, o trabalho desenvolvido, entre 1961 e 1964, interrompido pela violência da ditadura militar, pelo *Centro Popular de Cultura* (CPC) da UNE, na busca de um teatro de agitação e propaganda nas ruas. Muitas vezes nas esquinas, às pressas, antes que a polícia chegasse. E o CPC desenvolveu uma dramaturgia de peças curtas para serem mostradas nas ruas às vezes em carretas e caminhões: textos de Oduvaldo Vianna Filho ou Armando Costa ou Augusto Boal, entre muitos outros, buscando um diálogo incisivo acerca de questões sociopolíticas da atualidade mais imediata, descendentes no Brasil dos espetáculos de agitprop de rua que tiveram especial vigor nas vésperas da Revolução Soviética e nos anos que antecederam o nazismo na Alemanha. E Augusto Boal, por intermédio de algumas das mais instigantes técnicas de seu *Teatro do Oprimido*, até os dias de hoje busca as ruas e praças para realizar seu "teatro fórum", no qual a ação é interrompida pouco antes do desfecho para o público ser convidado a integrar-se no espetáculo assumindo a construção do final que lhe parece mais certo, ou seu "teatro invisível", em que o espectador não sabe que é espectador de uma ação ensaiada previamente. Sem dúvida o *Teatro do Oprimido* de Boal, grupo que hoje existe no Rio de Janeiro, realiza um trabalho inédito: Boal é vereador e seu grupo traz para as ruas a discussão viva e polêmica dos projetos e do que se passa dentro da Câmara Municipal do Rio, provocando uma discussão aberta e democrática que pode ser igualmente incorporada ao seu trabalho no plenário como político.

Mas falar de teatro brasileiro pensando apenas em Rio e São Paulo é um erro, ao mesmo tempo que conhecer com precisão tudo que se passa em todo o país, para uma análise crítica mais rigorosa e abrangente é praticamente impossível. O certo é que o teatro existe em todas as regiões e muitas vezes possui, cada um delas, aspectos e características específicos e contraditórios. E em todo o país existe, com especial vigor de invenção e comunicação, o teatro de rua. Vamos nos limitar a mencionar alguns dos grupos mais conhecidos em nível nacional, entre muitos outros, que desenvolvem um trabalho contínuo e polêmico, às vezes exclusivamente nas ruas e espaços alternativos, às vezes alternando seus trabalhos entre rua e sala de espetáculos, também mesclando técnicas diferenciadas, incorporando a linguagem da rua à sala e vice-versa.

"Vento Forte" e "Tá na Rua"

Particularmente expressivo quanto à poética da encenação e à forma de representação dos interpretes, promovendo nas ruas verdadeiras festas populares de integração entre público e atores, como o espetáculo *Um Rio que Vem de Longe,* é o *Teatro Ventoforte,* hoje com uma sala de espetáculos na cidade de São Paulo mas criado em 1974 no Rio de Janeiro pelo argentino Ilo Krugli, que há muitos anos reside em nosso país, uma das personalidades mais marcantes do teatro de grupo no Brasil. Realizando espetáculos para crianças e adultos, em salas ou nas ruas ou nas comunidades populares, Ilo está sempre em busca do novo. Numa entrevista a Paulo Rosa, afirmou que, entre os episódios que marcaram sua formação teatral em Buenos Aires, salienta a participação num movimento de teatro de bonecos que nasceu numa passagem de García Lorca pela cidade em 1936: "Esta experiência me empurrou a uma caminhada pela América Latina — processo que deu no *Ventoforte.* Caminhada que determinou minha chegada e integração ao Brasil". E ainda: "Quando eu viajava há trinta anos pela América Latina, me deixei seduzir pela vivacidade da expressão da festa na rua, no folguedo, o autor popular, que faz acontecer todos os mistérios na própria rua, mas sem mistificações..."[1]

Foi também em 1974, no Rio de Janeiro, que surgiu um dos grupos mais expressivos do moderno teatro brasileiro: o *Tá Na Rua,* organizado por Amir Haddad (um dos jovens que em 1958 criaram, na Faculdade de Direito de São Paulo, o grupo de teatro amador *Teatro Oficina,* que se transformaria numa das companhias profissionais mais significativas de nossa prática teatral. O *Tá na Rua* mantém em seus espetáculos um acentuado caráter lúdico, utilizando as mais diferentes técnicas de composição e comunicação da comédia responsável e contestadora, buscando um teatro popular que incorpore uma linguagem narrativa dialética, voltado para provocar a consciência do espectador para inúmeros aspectos de seu cotidiano político, social e econômico. O grupo busca o povo das ruas para estabelecer um diálogo útil para os dois lados. No texto publicado em um de seus programas, o coletivo do *Tá na Rua* escreve: "Descobrimos no encontro direto e lúdico com o sentimento popular, a liberdade, o movimento e a vitalidade que envolvem a todos nós e que se expressam mágica e poeticamente no acontecimento teatral de todos os tempos. O mundo se pôs em movimento e dos escombros de uma imagem cristalizada do artístico, do estético-cultural, do limpo e do correto, aflorou uma torrente irresistível de alegria, de festa e esperança, de sexualidade e saúde, de utopia realizável, de transformação possível, de consciência e crescimento. Navegando neste generoso rio de sentimentos e afetos liberados, estamos encontrando respostas a nossas perguntas e fazendo um teatro com prazer e humor, capaz de discutir sem pudores a realidade em suas contradições".

O grupo nasceu a partir de um necessidade de investigação e discussão da linguagem cênica e do significado artístico e social do fazer teatral, estudando também as relações entre teatro e poder, arte e ideologia. A rua surgiu como possibilidade concreta de análise do espaço, em busca de respostas para uma discussão das relações entre ator e espectador, discussão estética mas igualmente política.

Numa entrevista ao jornal *Inverta,* Amir Haddad afirma, acerca do encontro teatro e povo na rua: "Depois que a gente começou a fazer teatro de rua, veio uma avalanche de informações, muito maior do que a gente pensava que fosse ter. Essas informações nos levaram a pensar na qualidade do espetáculo, na natureza do espectador, o que é saber, o que é ignorância. Porque a gente achava que uma platéia de burgueses, de classe média, era melhor informada que o público de rua e de repente o público de rua dava respostas como quem tinha assistido teatro milênios". Daí nasceu a necessidade de repensar o teatro como forma de expressão do ser humano, uma reflexão sobre um teatro que era feito apenas para uma classe social, o que provocou uma desmontagem da linguagem: "a gente começou a perceber toda a estrutura, o arcabouço ideológico do teatro que a gente fazia". Foi uma revelação e um desafio: "Tivemos que entrar em contacto com nossa própria ignorância para aprender com o povo da rua, com o povo que talvez não tivesse escola, que estava nos ensinando demais. Tivemos que mudar nossa postura diante da vida, lim-par a ideologia que formou nosso afeto e nossa estrutura psicológica, mexer na educação profunda que a gente recebe desde que nasce, sem falar na escola, na universidade, no delegado, na polícia, no Exército e no Presidente da República, pois tudo isso educa a gente. Tivemos que nos deseducar. Tivemos que fugir da força contaminante e poderosa da mídia, dos meios de comunicação, que também determinam qual é a moda, qual é o procedimento, qual é o sentimento, o que você tem que ser"[2].

---

[1] Entrevista parcialmente publicada na revista *Máscara,* editada em Ribeirão Preto pelo "Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo", número 2, junho de 1993.

Em um texto que escreveu, "Teatro: Magia Sem Mistério", Amir afirma: O trabalho nas praças e nas ruas é essencial para qualquer pessoas interessada realmente em alguma transformação social. É ali que está o conhecimento vivo que transforma qualquer teoria em prática". E ainda: "Eu me transformei, e meu teatro comigo. A sensação de que o teatro era uma arte morta e sem saída, ou pelo menos agonizante, desapareceu completamente. Hoje acredito no teatro mais do que nunca. Acredito no teatro como a necessária arte do presente e a possível arte do futuro. Descobrimos trabalhando na rua possibilidade de vida longa para o teatro, porque descobrimos o teatro servindo a parte da população e a de cada um de nós que traz em si as esperanças de um mundo melhor e mais equilibrado. Não mais um teatro agonizante para um grupo sem saída e sem perspectivas, um grupo também agoniante. Um teatro possível para um futuro possível".

Ilo Krugli e Amir Haddad já participaram, como coordenadores de oficinas de oficinas de trabalho cênico de rua e com as comunidades populares em encontros promovidos pela "Escola Internacional de Teatro da América Latina e do Caribe" em Cuba.

"Ói Nóis Aqui Traveiz"

Igualmente fascinante é o trabalho de permanente busca de uma linguagem cênica aprofundada no terreno ideológico e artístico desenvolvido desde 1978 pela *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz* de Porto Alegre: em espetáculos em sua sala, o caminho tem sido o mergulho na análise da condição humana por meio de uma linguagem teatral extremamente rica em símbolos e metáforas, ousando a investigação de uma comunicação penetrante com o público como *Fim de Partida* de Samuel Beckett em 1986 ou *Ostal* (poucos espectadores ao redor de uma cama num pequeno quarto, produção de 1988) e *Antígona, Ritos de Paixão e Morte,* deslumbrante pesquisa de espaço e linguagem cênica, em 1990. Ou, mais recentemente, uma versão criativa resultado de uma pesquisa corajosa, *Missa Para Atores e Público Sobre a Paixão e o Nascimento do Dr. Fausto, De Acordo com o Espírito de Nosso Tempo,* de 1994. Ao mesmo tempo o grupo tem-se empenhado num trabalho de rua que assume abertamente a retomada de um teatro político que instiga e provoca a consciência crítica, utilizando personagens em pernas-de-pau ou bonecos gigantescos, o humor e a denúncia a serviço de uma participação corajosa na abertura de uma reflexão democrática e progressista, rara no teatro brasileiro dos dias de hoje, que chegou a colocar na rua um texto como *A Exceção e a Regra* de Bertolt Brecht, em 1987, ou adaptação livre da peça *Revolução na América do Sul* de Augusto Boal intitulada *A História do Homem sem Conhecer Seu Grande Inimigo,* produzida em 1988, ou retomou um texto exemplar do CPC, *Deus Ajuda os Bão* de Arnaldo Jabor, trazendo a ação para os assustadores tempos do governo Collor, assim como desenvolveu uma dramaturgia própria e vigorosa em espetáculos de rua como *Os Três Caminhos Percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos* e *Se Não Tem Pão, Comam Bolo,* criações coletivas realizadas em 1993. O primeiro, uma versão livre de uma peça de João Siqueira, saga de um lavrador que expulso da sua terra chega à cidade grande e se transforma em líder operário; a segunda assumindo como referência inicial uma frase da rainha Maria Antonieta, da França, e recorrendo aos fatos históricos para penetrar no cotidiano brasileiro atual, discutindo tanto a fome quanto a opressão, a corrupção e a violência antidemocrática da classe política, e isto por intermédio de saltimbancos e contadores de história que, como afirma o grupo numa nota publicada num programa, "de uma forma satírica e divertida cantam para o povo, nas ruas, o que a sociedade burguesa procura esconder: a luta de classes". É também de 1990, o mesmo ano de *Antígona*, a criação de um trabalho de rua fascinante pela força teórica e pela teatralidade, um espetáculo sem palavras, apenas deslumbrantes movimentos de corpos e máscaras, a *Dança da Conquista* que, segundo o grupo, "coloca em cena o maior genocídio da história da humanidade: a conquista da América pela Europa colonizada. Genocídio de que somos todos herdeiros, testemunhos e juízes", e ainda: "Quinhentos anos depois, assistimos nossa sociedade permitir que se leve adiante um verdadeiro extermínio em massa da nação ianomâmi, último foco de presença autêntica, intocada, do índio em terras da América".

Começando a produzir no início de 1978, o grupo gaúcho foi formado por um grupo de artistas e estudantes de teatro insatisfeitos, segundo eles, com o teatro e com o seu aprendizado. E preocupados com um trabalho que respondesse ao momento social: "Desde o início esteve ligado aos movimentos populares: a busca em sair do circuito habitual do teatro e realizar um teatro mais eficaz, um teatro de combate, presente no dia-a-dia da cidade, levou o grupo a atuar nas ruas". E assim o *Ói Nóis Aqui Traveiz* vem participando em manifestações ecológicas e antimilitaristas contra o uso da energia atômica, as intervenções teatrais surgem em portas de fábricas e nos protestos contra a violência política e econômica que sufoca os trabalhadores ou em atos contra o extermínio indígena e contra a violência contra operários, contra o FMI ou o perigo nuclear. Desde 1988 o grupo vem igualmente desenvolvendo projetos como o "Caminho Para um Teatro Popular", criando um circuito regular de apresentações em ruas, praças e vilas populares, viajando pelo país, em encontros e festivais, e também o projeto "Teatro Como Instrumento de Discussão Social", que procura despertar a organização de grupos culturais nas periferias por meio de oficinas em vilas e bairros longe do centro.

---

[2] "Amir Haddad Tá na Rua", entrevista publicada pelo jornal *Inverta*, do Rio de Janeiro, nas edições de 1.º a 15 de março de 1994 e 16 a 31 de março de 1994.

Beckett e Brecht, o ser humano em sua condição metafísica trágica ou vítima da luta das classes, a análise poética e crítica do indivíduo ou do coletivo: caminhos e opções aparentemente contraditórias mas que se completam num trabalho teatral de criação coletiva que não se detém diante do já alcançado, mas que busca penetrar sempre mais fundo em sua inquietação e perplexidade, transformado em instrumento de reflexão e conscientização social e de combate à colonização e às massificações culturais.

"Imbuaça" e "Galpão"

Enquanto este trabalho cresce a cada dia em Porto Alegre, no Sul do país, o mesmo acontece no Nordeste, com outras características, mas igualmente fascinante pela criatividade de invenção e permanente resgate da cultura popular, como é o desenvolvido em Aracaju e Sergipe, pelo *Grupo Imbuaça,* que também surgiu em 1977 e desde então já encenou cerca de vinte textos de literatura de cordel, sem se limitar a resgatar uma tradição do povo mas igualmente investigando uma comunicação intensa e inesperada, como em *A Farsa dos Opostos,* que é uma possibilidade dialética de compreensão das relações humanas por intermédio da representação dos contrários, espetáculo que o diretor João Marcelino, de Natal, no Rio Grande do Norte, definiu com precisão numa nota para o programa: "O *Imbuaça* está na rua representado a todos. No jogo da sedução, na verdade e na mentira, nos opressores e oprimidos, no sacro e no profano, no vermelho e no azul. Tudo isso apresentado de forma como habituamos a ver a vida e a arte. A culpa desde espetáculo é do Pastoril, do Mamulengo, dos Dramas Circenses, dos palhaços, do carnaval, do Candomblé, da novela do rádio, do desenho em quadrinhos, enfim, a culpa é do Brasil".

Lindolfo Amaral, figura-chave do *Imbuaça,* ator e diretor, refere-se às manifestações, de caráter religioso ou pagão, identificadas como populares e presentes no menor estado brasileiro, Sergipe: "A batalha dos lambesujos e os caboclinhos, apresentações das cheganças, reisados, guerreiros, cacumbis, nas festas de reis, em diversas cidades do interior sergipano, bem como outros folguedos do ciclo junino (batalha do busca-pé, samba de coco, o mastro). Essas manifestações invadem as ruas, praças, e o povo se aglomera, atento, ao desenrolar da *brincadeira* (nome atribuído às manifestações, pelos seus participantes). "E assim surgiu o *Imbuaça,* seus fundadores tendo participado de diversas oficinas de teatro que os levaram a criar o grupo (o nome é uma homenagem a um artista popular, "embolador", assassinado em Aracaju. Mas nasceu de uma influência precisa: em setembro de 1977, no Festival de Arte de São Cristóvão, promovido pela Universidade Federal de Sergipe, apresentou-se o *Teatro Livre da Bahia* dirigido por João Augusto (falecido em 1979), que realizava um trabalho extremamente criativo a partir da literatura de cordel, desenvolvendo assim uma dramaturgia específica, intimamente vinculada às tradições culturais do povo do Nordeste brasileiro. A respeito de João Augusto, informa ainda Lindolfo Amaral: "Em Salvador, participou da criação de diversos grupos de teatro. Fundou o *Teatro dos Novos,* em seguida o *Teatro de Cordel* e, por fim, o *Teatro Livre da Bahia.* Porém, nenhum desses grupos surgiu com a perspectiva de fazer teatro de rua. Isto só veio a acontecer em 1976 quando o *TLB* participou do Festival de Teatro de Caracas, onde surgiu a idéia de trabalhar na rua, a partir de experiências vivenciadas com outros grupos"[3].

Lindolfo acentua a importância do trabalho do *TLB:* "em um período em que diversos autores tinham seus textos vetados, cortados, autores/atores viviam no exílio, o *Teatro Livre da Bahia* trouxe de volta às ruas o teatro; devolveu à rua a literatura de cordel; levou para a rua e seu público, um trabalho onde a preocupação era revitalizar a Cultura Brasileira e sua memória; influenciou o surgimento de diversos grupos de rua, principalmente no Nordeste brasileiro". O *Imbuaça* seguiu o mesmo caminho. Seu primeiro espetáculo foi *Teatro Chamado Cordel* (os textos "O Marido Que Passou o Cadeado na Boca da Mulher" de Cuíca de Santo Amaro e o "O Matuto Com o Balaio do Maxixe" de José Pacheco, adaptados por Antônio Amaral, um dos fundadores do grupo). Hoje possui um espaço no bairro de Santo Antônio. Realiza cursos, seminários, oficinas, exposições, espetáculos, etc. E, afirma Lindolfo: "o *Imbuaça* segue seu caminho pelas ruas do mundo, tentando cada vez mais ocupar novos espaços, divulgando o seu trabalho, sem contudo perder o olhar dinâmica em que vive o nosso teatro, ou não vive?".

---

[3] Citações do artigo "Imbuaça: Pelos Caminhos da Sua História" de Lindolfo Amaral, publicado na revista *Máscara,* Ribeirão Preto, n.º 2, junho 1993.

Outro exemplo de combativa criatividade e sempre surpreendentes resultados, alterando espetáculos em salas ou nas ruas e praças do país, é o grupo *Galpão*, de Belo Horizonte, criado em novembro de 1982. Cinco atores — Antônio Edson, Eduardo Moreira, Fernando Linhares, Teda Bara e Vanda Fernandes — haviam participado de duas oficinas realizadas em Minas Gerais pelo diretor George Froeher e ator Kurt Bildstein, ambos do *Teatro Livre* de Munique. A segunda oficina resultou na montagem em Belo Horizonte de *A Alma Boa de Se-Tsuan* de Bertolt Brecht. Os alemães foram embora mas alguns dos participantes da estimulante experiência de exercícios e ensaios sentiram a necessidade de continuar e aprofundar a pesquisa. E assim decidiram estruturar um grupo de teatro. É o próprio *Galpão* que relata por que a opção pela rua e seus primeiros passos: "Tínhamos uma instrumentação técnica — os alemães haviam num curto sentido nos acordado para o fato de que o teatro de rua existia e que era possível. Além disso, o aspecto socioeconômico — como um grupo de cinco atores bastante jovens, que já haviam feito algumas peças mas não tinham nenhuma grande proteção, poderia ganhar concorrências públicas e ocupar teatros da cidade? O raciocínio era simples: já que não existem salas suficientes para podermos exercer o teatro, vamos para a rua. É claro que também havíamos sido contaminados pelo vírus do teatro de rua. Nas primeiras apresentações, morríamos de medo de sermos apedrejados pela multidão ensandecida, presos pela polícia, encarcerados pelo DOPS (ainda vivíamos um resto do período das trevas), etc. Mas depois das primeiras aparições na rua, tivemos um retorno tamanho do público, que já ali sabíamos que nunca mais, como grupo e atores individualmente, abandonaríamos a rua e seu público. A rua nos levava ao encontro de um público muito mais vivo, presente, um público que interfere, que joga, que não tem o menor compromisso com o espetáculo. E o embate com esse público nos traz, como atores, uma enorme sensação de liberdade, com todos os perigos advindos da mesma. Isso porque no teatro de rua tudo é possível... nós, atores, somos colocados numa situação de perigo iminente, que é fascinante e, temos certeza, representa para o ator uma arma poderosíssima. Estar diante de uma catástrofe iminente ou pelo menos possível, acaba te dando, no mínimo, um grande jogo de cintura. Além disso, nos fascinava a possibilidade de romper com o isolamento do teatro convencional, aprisionado nas casas de espetáculos, com um público reduzido quantitativa e qualitativamente".

A primeira montagem foi uma criação coletiva, colagem de truques e efeitos circenses com relevo para o trabalho com pernas-de-pau, *A Noiva Não Quer Casar...* Mas alguns espetáculos de rua e uma volta ao palco com um clássico da *comedia dell'arte* italiana, *Arlequim, Servidor de Dois Amos* de Goldoni. Seguem-se uma série de sempre inquietas e provocantes montagens de sala ou rua, assim como de um período de aproximação com o teatro de Eugenio Barba, sobretudo por meio de contato direto com os grupos *Tascabile* e *Potlach* da Itália e o *Farfa* da Dinamarca. O grupo afirma que não possui um método fechado de criação mas existe, sim, uma sistemática de treinamento para atores que tem sido desenvolvida com as mais diferentes influências — de Barba a Antunes Filho, de alemães *grotowskiano-brechtianos* ao circo, um permanente esforço de auto-reflexão e reciclagem de teoria e prática do espetáculo e da interpretação.

O grupo cita algumas experiências fundamentais em sua trajetória, como oito dias de ensaios ao ar livre na comunidade de Morro Vermelho, com a contínua interferência de crianças, velhos, senhoras e trabalhadores que assistiam ou passavam por perto, sempre com comentários, reações de entusiasmo ou indiferença. Ou a apresentação de um *happening* em praças de Belo Horizonte, com participação de mais de trinta atores, numa surrealista manifestação (com roupas de banho, esteiras e barcos) para exigir a criação de uma praia na cidade: o roteiro de ações básicas era desenvolvido em constante relação com a platéia por intermédio de um repórter, que fazia uma enquete com o público, e de um apresentador-narrador-animador, que convocava para o ato. Outra experiência fascinante foi um trabalho baseado em mendigos: cada ator criou um mendigo e trabalhava situações em *shopping centers*, depois o grupo de mendigos se reunia e desenvolvia um roteiro preestabelecido. O *Galpão* sempre revela a sensibilidade de utilizar cada lugar da praça ou da rua a partir de suas características arquitetônicas e de espaço, assim como de suas características sociais.

Em sala, um resultado vigoroso foi a encenação de *Álbum de Família* de Nélson Rodrigues. Na rua, dois exemplos de surpreendente força poética, usando o *clown* e a pantomima, a sátira e a crítica, a reflexão e a invenção, a máscara e as acrobacias circenses, foram *Corra Enquanto é Tempo*, a partir da observação crítica penetrante da atitude de pastores e crentes em igrejas e ruas (manifestações autênticas de praças e rua dando, assim, origem a um espetáculo na rua; muitas vezes o público, nos primeiros momentos, está certo que está assistindo a um ato religioso e subitamente é surpreendido pelo deboche e pela irreverência, passando a uma postura de diversão ou revolta), e a montagem, dirigida pelo encenador Gabriel Villela, expressão poética e dramática de coragem e força de imaginação e criação, de *Romeu e Julieta* de Shakespeare, que ultrapassou todas as expectativas.

"Anônimo", "Fora do Sério" e "Oikoveva"

"No final de 1986 o ímpeto adolescente fez com que nascesse um grupo de teatro como tantos outros que nascem e morrem com tanta facilidade todos os dias no Rio de Janeiro. Com média de idade entre dezesseis e vinte anos, todos de família de classe média baixa, vindos de bairros de periferia, amigos e alunos de colégio secundarista": assim o grupo *Teatro de Anônimo* relata seu nascimento. E depois de um "rápido, desastroso e frustrante contato com o chamado *teatrão* (texto, palco italiano, etc.) numa mostra de teatro amador, o grupo logo conheceu a rua por meio do universo da poesia oral, movimento na época bastante forte na zona norte do Rio". Os poetas declamavam poemas em qualquer lugar, a qualquer hora, nas praças e nas ruas. E o grupo estruturou seu primeiro espetáculo, *Flash da Cidade*, pesquisando percussão, capoeira e dança afro, investigando o folclore e a cultura popular. Depois nasce *Cura-Tul*, que o próprio *Teatro de Anônimo* descreve com precisão: "A perspectiva da encenação valoriza o jogo participativo com grandes massas de espectadores, aproveitando ao máximo o caráter de intervenção urbana e as possibilidades arquitetônicas do lugar. Buscamos arrebatar o espectador de seu cotidiano, mediante um jogo envolvente e encantatório com aparições de alegorias e personagens arquetípicos de forte apelo visual e sonoro, que alternam seus movimentos livres de relação com o espectador, com coreografias/dramáticas precisamente marcadas". O fundamento desta busca de um teatro popular e participativo tem sido, como define o grupo, a brasilidade: "Portanto, nosso treinamento está apoiado na prática da capoeira angolana, nos estudos da percussão e seus vários ritmos populares, bem como o jongo, o samba de partido alto, samba-reggae, acompanhado de suas respectivas danças. Contudo, não deixamos de lado os elementos mais universais de encantamento coletivo, por exemplo as técnicas circenses, técnicas de pantomima e técnicas de máscara".

Foi essencial o trabalho com o ator e diretor Pepe Núñez, que integrou o *Teatro Vagalume*, grupo de rua e circo de Granada, na Espanha. O *Teatro de Anônimo* inclui também em seu repertório números acrobáticos, de malabarismo, equilíbrio sobre pernas-de-pau, monociclo e patins, e números aéreos como trapézio, corda indiana, bambu e quadrante, passando por esquetes cômicos e *clownescos*. O estudo destas técnicas acaba resultando numa transformação do papel do ator, sua técnica e forma de comunicação. É um grupo em permanente estado de pesquisa que já participou de intervenções em atos de greve e manifestações políticas, notadamente em defesa da cultura negra.

No interior de São Paulo, na cidade de Ribeirão Preto, está outro grupo empenhado sobretudo em aprofundar as relações e possibilidades de expressão entre a comédia popular brasileira e as técnicas da *commedia dell'arte*, aprofundando a utilização de máscaras e recursos circenses, assim como música e acrobacia, estabelecendo uma relação intensa e criativa com o público e deliberadamente buscando a interferência direta com o cotidiano do imprevísivel espectador: é o *Grupo Fora do Sério*, criado em 1988, que inicialmente teve sua sede em Campinas transferindo-se em 1991 para Ribeirão Preto, onde também possui uma sala de espetáculos, utilizada para montagens que incorporam as técnicas da rua para dentro da sala, numa inversão rica em surpresas e imprevistos. O contato com a *commedia dell'arte* começou com o espetáculo *Arlecchino* de Dario Fo, apresentado durante o curso de artes cênicas na Universidade de Campinas e dirigido por Neyde Veneziano. O grupo afirma, em uma nota publicada num programa: "A etapa seguinte foi ir ao encontro da rua. Explorar o contato direto com o espectador, descobrir a precisão do gesto teatral, a comunicação clara. Do resultado desta pesquisa prática fez-se o espetáculo *Aqui Não, Pantaleão!*" Uma criação coletiva realizada em 1990 que permitiu um paralelo entre o mais representativo personagem da *commedia dell'arte* italiana, *Arlecchino*, com um personagem brasileiro que na evolução do enredo transformou-se em *Zé Graxate*, mantendo características comuns, como a eterna luta pela sobrevivência, "fazer qualquer coisa para matar a fome", a ingenuidade, a esperteza e a sorte entrelaçadas em situações cômicas típicas: é o que contam dois dos diretores do grupo, Miriam Fontana e Gusto Albanez.

A mesma nota, publicado no programa do espetáculo *Mistério Bufo*, a partir da peça do mesmo nome de Maiakovski, define aspectos do grupo: "A existência e a dinâmica do *Fora do Sério* caracterizam-se pelo trabalho coletivo de seus integrantes, que buscam principalmente o desenvolvimento do ator mediante a criação de uma dramaturgia própria, incorporando musicais, acrobáticos e circenses, com também na atuação política e social necessária para que este país se transforme numa verdadeira nação, com um povo consciente e autor de seu próprio destino". Um dois mais recentes êxitos do grupo foi a montagem de *O Asno* de Dario Fo, mais um esforço poético que explora os limites da acrobacia e da máscara, da música e do humor, atores e objetos, olhares e movimentos, estabelecendo uma relação íntima e integrada entre espetáculo e a platéia formada por gente que inesperadamente se transforma em espectadores e que interrompe a travessia de uma rua ou praça para vivenciar uma experiência inesgotável e imprevisível.

E no interior do Rio de Janeiro, na cidade de Petrópolis, outro coletivo de trabalho empenha-se em levar o fato artístico às ruas e praças, buscando o público que não pensava em ser público: o *Teatro Oikoveva*. O grupo explica o significado do nome: "Desde 1989, elegemos uma palavra indígena que nos acompanha e sintetiza o que acreditamos ser o sentido do teatro que queremos realizar: *Oikoveva!* Uma saudação guarani à vida e a tudo que se mantém vivo. Viver e se manter vivo, no sentido pleno e contemporâneo da expressão. A vida no sangue do ator, que tece o trabalho cotidiano, com seu coração e sua técnica, buscando a utópica comunhão coletiva nas ruas, praças e comunidade, para se nascer arte. Pois somente a beleza, dizia o poeta, poderá salvar o mundo". Flávio Kactus, diretor e ator do grupo, esclarece: "Fomos para a rua sem a pretensão de fazer teatro para o povo. Queríamos apenas estar mais próximos, ir em busca de um maior encontro e abrir canais para outro tipo de comunicação". Assim, trabalhando e investigando a linguagem do corpo e do gesto, surgiram espetáculos de permanente invenção, como *A História de Cândido, O Corcunda, Historieta Caprichosa* e *A Moça e o Hipopótamo*, uma fábula africana transcrita por Carlos Drummond de Andrade que, contada na rua, afirma o grupo: "é simplesmente a história dos diferentes, do que não é vulgar, do que não é *normal*".

Teatro "na rua" em Salvador

Experiência fascinante aconteceu em Salvador, na Bahia, com dois espetáculos realizados por um dos mais criativos encenadores daquela cidade, Paulo Dourado: *A Conspiração dos Alfaiates* (1992) e *Canudos — A Guerra do Sem-Fim* (1993). Um depoimento que nos foi enviado por Paulo Dourado relata a experiência:

"Foi um projeto de teatro popular revisando as abordagens tradicionais (quase sempre simplificadoras e distorcidas) do imaginário cultural e histórico da Bahia. Apresentados em um palco, não podemos dizer que nossos espetáculos eram 'teatro-de-rua' no sentido estrito da palavra. 'Teatro-na-rua' talvez seja designação mais correta para espetáculos que montam seus palcos em praças públicas ou utilizam (com entrada franca) outros espaços como ginásios ou anfiteatros que possuem uma geografia cênica delimitada.

"A opção apoiava-se na nossa determinação em realizarmos espetáculos que contivessem uma grandiosidade 'monumental' adequada ao registro épico e trágico das nossas encenações e utilizassem todo o arsenal tecnológico disponível de sonorização e iluminação, além de cenários e figurinos projetados para compor um espetáculo popular voltado para grandes platéias. (Buscamos em nosso projeto um paralelismo com o carnaval baiano com seus trios elétricos...) Obtivemos uma excelente resposta de público e uma média global de três mil espectadores por apresentação.

"Os espetáculos tinham em comum a busca de uma estética que reelaborasse os elementos tradicionais das nossas culturas populares mediante uma encenação poética e visualmente contemporânea. Embora *Alfaiates* tivesse canções (como em Brecht) e *Canudos* não, em ambos a musicalidade foi um valor espetacular central. Os textos escritos por Cleise Mendes e Aninha Franco incluem a participação do diretor como roteirista, o que contribuiu para uma dramaturgia voltada para a otimização de seus recursos cênicos. Também do ponto de vista do texto prevaleceu a determinação de que o objetivo didático não fosse obstáculo à espetacularidade e à comunicação com a platéia.

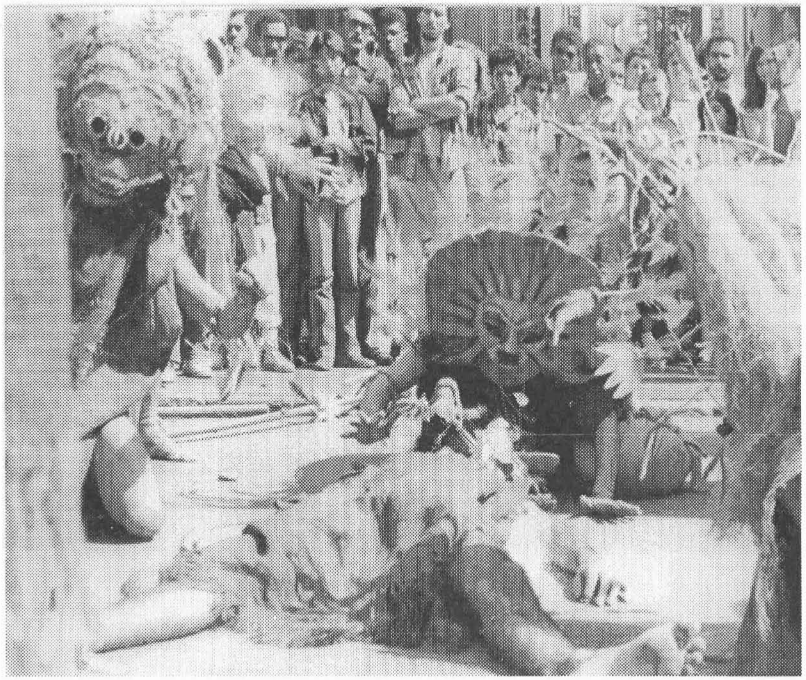
"As trinta e cinco apresentações de *Alfaiates* e *Canudos* tiveram um público de mais de cem mil pessoas. Esperamos ter aproximado a experiência daquelas históricas da vida do cidadão de hoje, mediante uma reflexão trágica de acontecimentos praticamente ignorados. Esperamos ter reafirmado o teatro como veículo de cultura, vivo e presente nas ruas da nossa cidade."

Repressão policial em 1994...

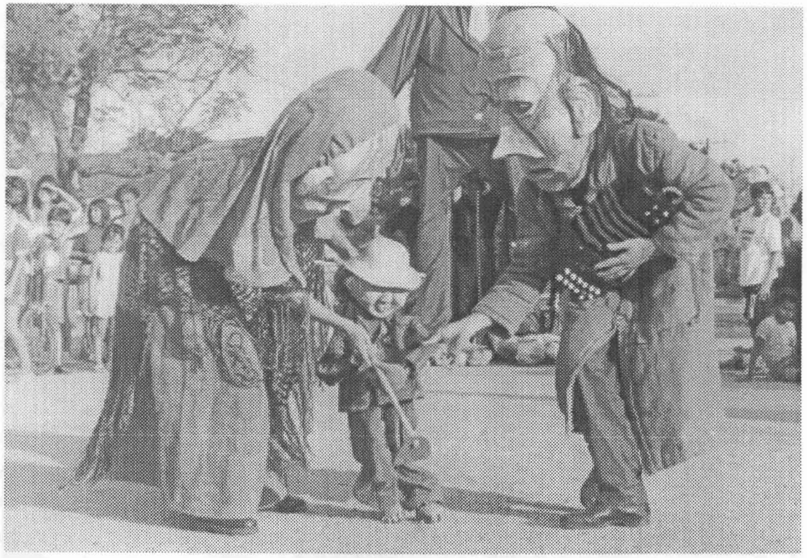
Para ser justo seria ainda necessário citar tantos outros grupos e espetáculos, mais nomes de atores, diretores, etc. No Nordeste, por exemplo, existe também o *Quem Tem Boa É Prá Gritar,* de Campina Grande, Paraíba, que apresentou êxitos fascinantes como *A Festa do Rei* e *A Árvore dos Mamulengos* de Vital Santos. Em São Paulo é impossível deixar de mencionar os sempre surpreendentes atores do Grupo *Parlapatões, Patifes & Paspalhões* que utiliza o circo e suas múltiplas técnicas, o humor e a acrobacia, assim como resgata aspectos da obra cômica de Karl Valentin ou Groucho Marx dentro de um contexto cultural nacional, com espetáculos de intensa comunicação popular em ruas e praças. É igualmente essencial mencionar e ressaltar o trabalho de pesquisa e vigorosa teatralidade desenvolvido em espetáculos de rua em Florianópolis, Santa Catarina, pelo diretor André Carreira, que também trabalhou durante muitos anos, com grande êxito, em espetáculos de rua realizados na Argentina. E no Rio Grande do Sul existem muitos outros grupos, entre eles o *Falos de Mel & Stercus Theatralis,* desde 1991, e que no ano de 1994, após uma apresentação de um expressivo espetáculo, surpreendente e violenta denúncia da repressão da polícia nas ruas e também da corrupção da polícia, intitulado *PM2,* teve seu elenco detido e ameaçado pela polícia...

Nas ruas de todo o país, divertindo e/ou criticando, realizando um trabalho de denúncia ou situando-se num intenso universo de humor e malabarismo, com e sem música, atores e bonecos, e muitos intérpretes em pernas-de-pau, em espetáculos de cores vivas e forte intensidade poética e cênica, o teatro de rua é sem dúvida um dos aspectos mais inquietos e reveladores da identidade cultural e popular do teatro brasileiro de nossos dias.

São Paulo, 1996

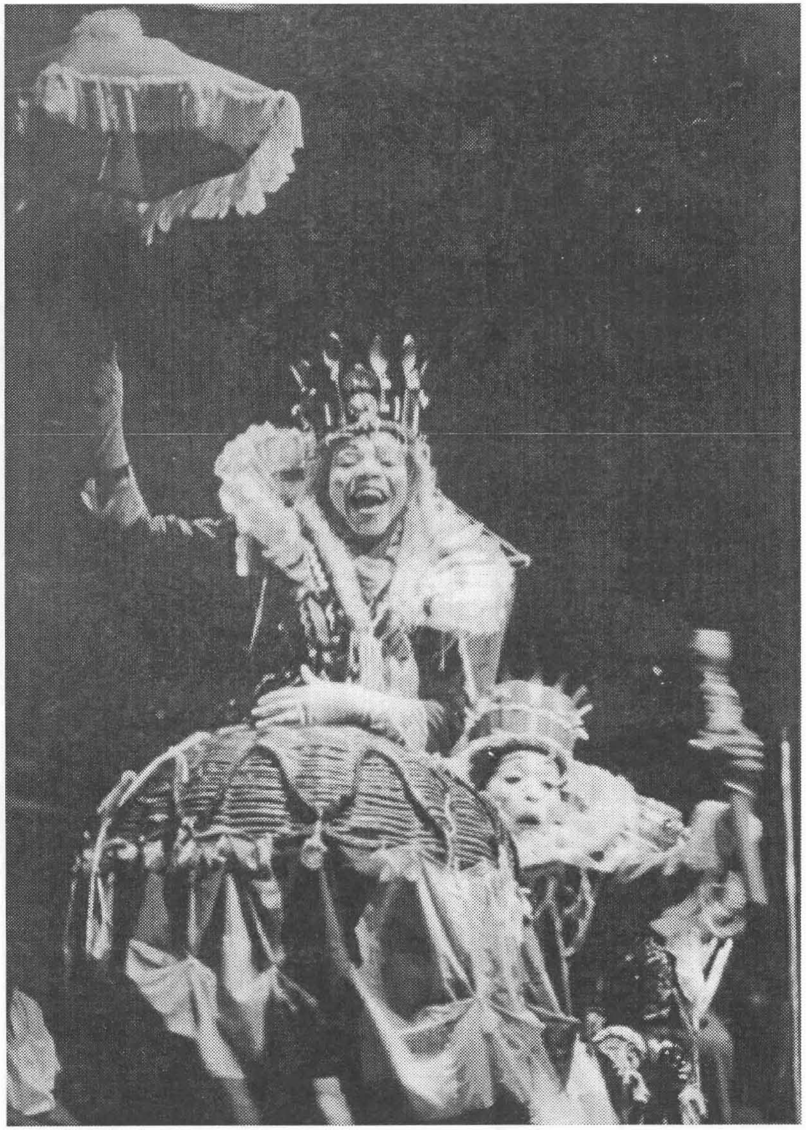


Teon – Morte em Tupi-Guarani, pelo grupo "Ói Nóis Aqui Traveiz", de Porto Alegre.

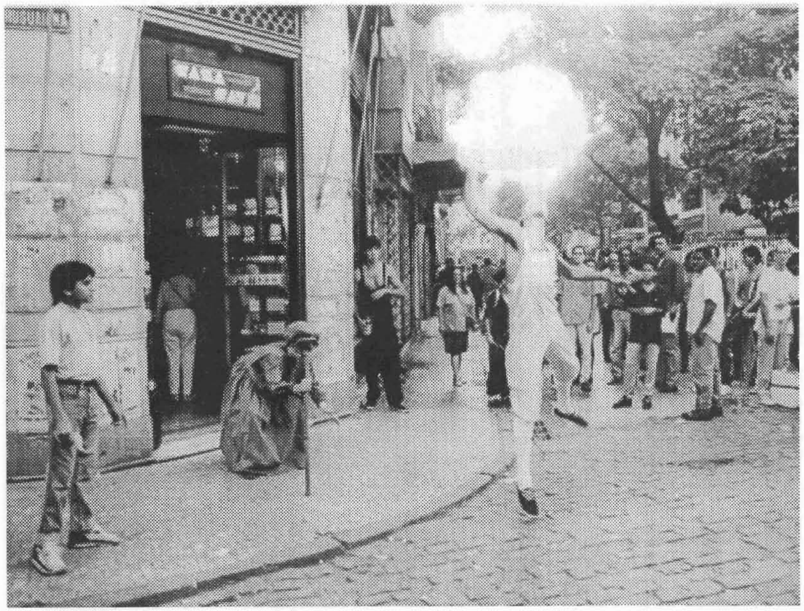


Os Três Caminhos Percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos, pelo grupo "Ói Nóis Aqui Traveiz", de Porto Alegre (foto: Zé Inácio).

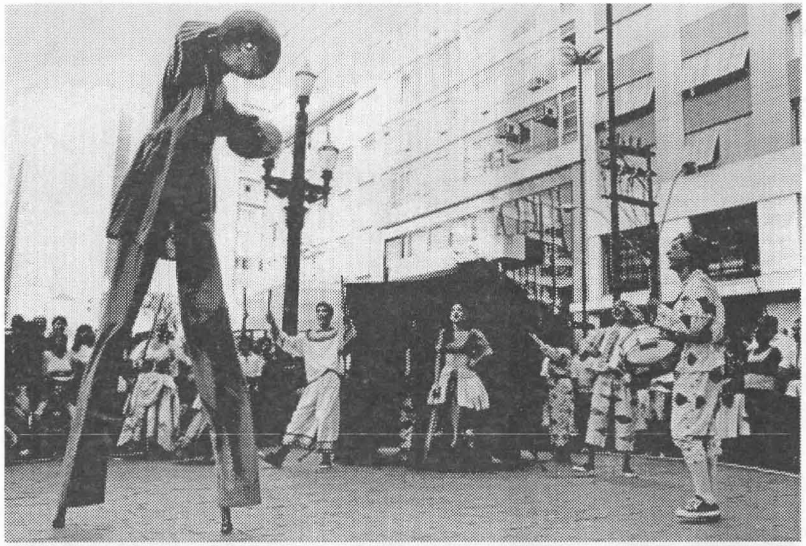
Tete e Isabel Santos em *A Farsa dos Opostos*, pelo grupo "Imbuaça" de Aracaju (foto: Ewerton Aragão).



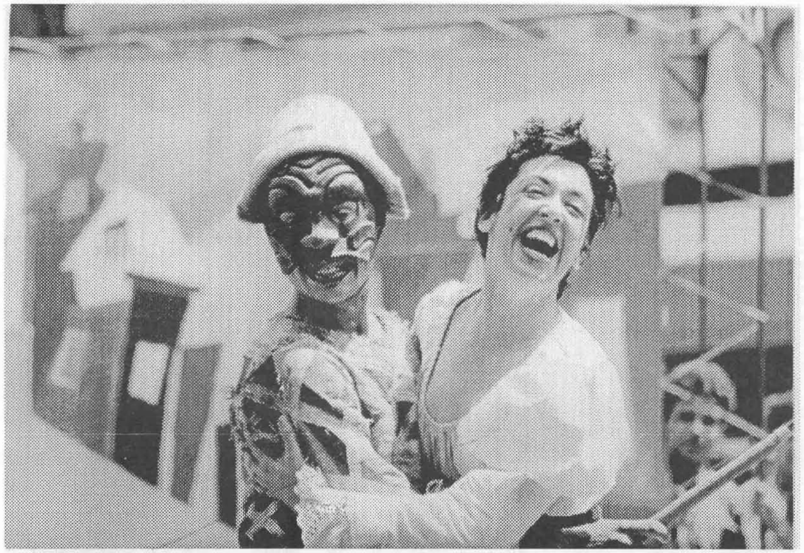
Cena de *A Farsa dos Opostos*, pelo grupo "Imbuaça", de Aracaju (foto: Ewerton Aragão).



Cura-Tul, espetáculo de "Teatro de Anônimo", do Rio de Janeiro.



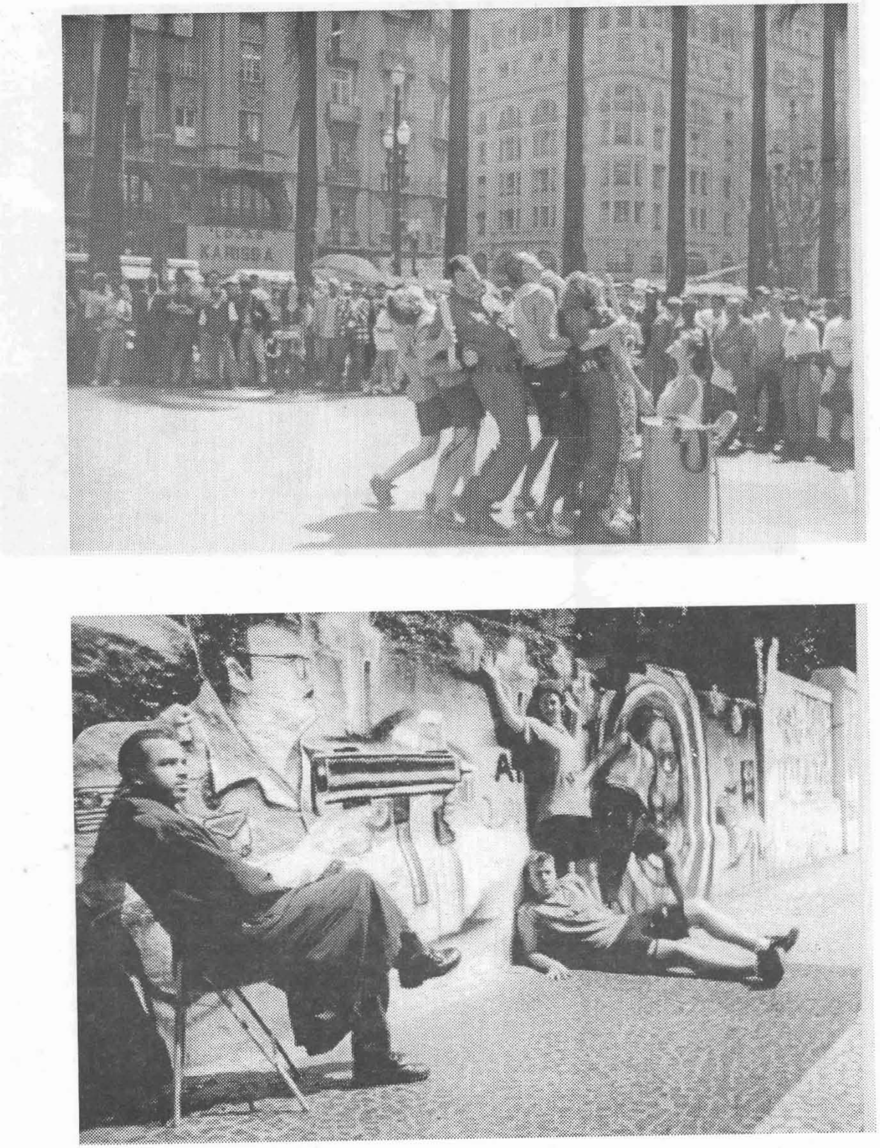
Aqui Não, Pantaleão, pelo grupo "Fora do Sério", de Ribeirão Preto, SP (foto: Renata Testa).



Gusto Albanez e Miriam Fontana em *O Asno*, de Dario Fo, dirigido por Gusto com o grupo "Fora do Sério", de Ribeirão Preto, SP (foto: Carlos Sagranichiny).

A Conspiração dos Alfaiates, direção de Paulo Dourado, roteiro de Aninha Franco e Cleise Mendes, encenado nas ruas de Salvador em 1992 (foto: Elói Correa).

Canudos – a Guerra do Sem-Fim, direção de Paulo Dourado, roteiro de Aninha Franco e Cleise Mendes, encenado nas ruas de Salvador em 1993 (foto: Adenor Gondim).



Duas cenas de *PM 2*, texto de Cátia Correa e Marcelo Restori, pelo grupo gaúcho "Falos de Mel & Stercus Theatralis", dirigido por Marcelo Restori, um espetáculo de rua sobre o estupro, a corrupção e a violência policial, que acaba numa grande chacina.

Próximos lançamentos da Coleção Teatro

- *O Novo Teatro Latino-Americano*
  Beatriz Risk
  (Trad. Renata Pallottini)
- *O Parto de Godot e Outras Encenações Imaginárias*
  Luiz Fernando Ramos
- *Vianinha: um Dramaturgo no Coração de seu tempo*
  Rosângela Patriota
- *Teatro em Aberto*
  Fernando Peixoto

Capa: *A Paixão de Chico Mendes (The Same Boat – The Passion of Chico Mendes)*, do grupo norte-americano "Bread and Puppet".